



**Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras**



**DEL *RACCONTO* AL ENSAYO:
CARTOGRAFÍAS DEL CINE SOBRE ARTE**

TESIS DOCTORAL

**Guillermo García Fernández
[Guillermo G. Peydró]**

Licenciado en Historia del Arte

**Director: Jesús Carrillo Castillo
Tutora: Valeria Camporesi**

ÍNDICE

Introduction (English)	8
Introduzione (Castellano)	24
Agradecimientos	41
I. El cine sobre arte: usos, cartografías, recorridos.....	45
1. PRELUDIO. El papel del cine sobre arte en la construcción de una nueva Europa tras la Segunda Guerra Mundial	
1) El cine sobre arte antes de la Segunda Guerra Mundial.....	46
2) El cine sobre arte a partir de 1945: la responsabilidad social del cineasta.....	55
3) El film sobre arte como instrumento cultural de la UNESCO.....	57
4) Teorización y debates.....	59
5) 1948, cristalización y efervescencia del género.....	61
2. CAPÍTULO 1. Luciano Emmer y la dramatización de la pintura	
1) Ver cinematográficamente.....	65
2) Estructura del <i>racconto</i>	67
3) Después de la abolición del marco.....	72
3. CAPÍTULO 2. Henri Storck y el film poético sobre arte	
1) «Ninguno de mis films se parece al otro».....	78
2) Delvaux experimentado desde su interior.....	80
3) Poema en diecinueve cuadros.....	82
4) Las mujeres prohibidas.....	88
5) La tendencia poética del cine sobre arte.....	89
4. CAPÍTULO 3. Longhi y Barbaro: una línea purista del film sobre arte	
1) Contra el <i>racconto</i>	93
2) El tiempo de la pintura y el tiempo del cine.....	95
3) Montaje cinematográfico y conferencia de Historia del Arte....	100

5. CAPÍTULO 4. De <i>Rubens</i> a <i>Palettes</i> : el análisis crítico por medio del cine	
1) Carlo L. Ragghianti: el historiador del arte como cineasta.....	104
2) <i>Rubens</i> : la entrada de la Historia del Arte en el cine.....	112
3) Tres posibilidades de análisis crítico por medio del cine.....	117
4) La influencia del cine sobre la Historia del Arte.....	123
5) <i>Palettes</i> : el análisis crítico para la televisión.....	127
6) Otros desarrollos del documental de arte crítico para televisión..	133
6. CAPÍTULO 5. El film procesual como documento: variaciones sobre el taller de Picasso	
1) El descubrimiento del proceso creativo.....	139
2) La herencia de Haesaerts: Namuth, Clouzot.....	145
3) El testimonio del artista: defensa y autocrítica.....	154
7. CAPÍTULO 6. La biografía de artista en el cine de ficción: clichés y transgresiones	
1) Reconstruir desde la ficción el proceso creativo.....	160
2) El biopic: claves de un género.....	162
3) El biopic de artista como sublimación del género.....	166
4) Clichés del biopic de artista.....	170
5) Transgresiones del biopic de artista: al borde del ensayo.....	177
8. CODA. La banda de sonido en el cine sobre arte	
1) La banda de sonido.....	194
2) Elementos de la banda de sonido.....	196
i. La música.....	196
ii. Sonido y silencio.....	204
iii. La voz.....	207

II. El film-ensayo sobre arte.....	212
1. Notas para una acotación	
1) Films “proteicos e inclasificables”.....	213
2) Dos tradiciones teóricas de desarrollo inverso.....	220
3) Ensayo literario y ensayo fotográfico.....	222
4) El ensayo audiovisual.....	225
5) El film-ensayo sobre arte.....	232
2. Una tipología del film-ensayo sobre arte	
1) El retrato ensayístico de artista.....	243
2) Autorretrato, cuaderno de apuntes y diario del cineasta.....	254
3) El film-ensayo como diálogo estético.....	267
i. El diálogo estético con artistas del pasado.....	268
ii. Colaboración entre dos artistas.....	290
3. CODA. El ensayo expandido: aplicaciones multimedia e instalación museística.....	307
III. Diálogos ensayísticos entre el cine y otras artes visuales.....	315
1. PRELUDIO. Luciano Emmer: del <i>racconto</i> al ensayo	
1) La relectura en segundo grado de la propia trayectoria.....	316
2) <i>La bellezza del diavolo</i>	317
3) <i>Bella di notte</i>	318
4) <i>Incontrare Picasso</i>	322
5) <i>Nostalgie</i>	326
6) <i>Con aura, senz'aura</i>	328
2. <i>Les statues meurent aussi</i> (A. Resnais y C. Marker, 1953), film-ensayo sobre escultura	
1) Montaigne <i>chez</i> Tarzan: <i>Les Statues</i> como ensayo audiovisual.....	333
2) Una extraña pareja: escultura africana e historia (occidental) del arte.....	341

3) <i>Les Statues</i> en la trayectoria de Marker y Resnais.....	346
4) Utilidad y lecciones de una mirada ensayística sobre la escultura africana.....	348
3. <i>Hubert Robert, una vida afortunada</i> (A. Sokurov, 1996), film-ensayo sobre pintura	
1) Aleksandr Sokurov. Una vida prolífica.....	350
2) Elegía europea: paseo soñado por las ruinas de un mundo.....	354
3) La ruina como vestigio del orden clásico en Robert.....	359
4) La perspectiva invertida como filtro estético.....	361
5) <i>Hubert Robert</i> : retrato, experimento, elegía	364
6) El ensayo en la tradición de Rublev.....	366
7) El arte a través del espejo.....	367
4. <i>Apuntes de Frank Gehry</i> (S. Pollack, 2005), film-ensayo sobre arquitectura	
1) Las diecinueve vidas de Sydney Pollack.....	368
2) Don Quijote <i>colocado</i> : deshilando el misterio Guggenheim.....	371
3) Frank Gehry y la arquitectura abrumadora.....	378
4) Apuntes de Sydney Pollack: la película como ensayo audiovisual...	382
5) El coqueteo con el azar.....	385
5. <i>Naturaleza muerta</i> (H. Farocki, 1997), film-ensayo sobre fotografía	
1) ¿Quién es Harun Farocki? Apunte biográfico, planteamientos estéticos.....	388
2) Descripción clínica del bodegón de Farocki.....	395
3) Historia de un género menor. La naturaleza muerta en la historia del arte.....	397
4) <i>Stilleben</i> . Cine político en el ‘imperio del signo’	402
5) La sociedad de consumo bajo el bisturí de Farocki. <i>Stilleben</i> en contexto.....	403
6) Ensayismo y enunciación radical implícita de <i>Stilleben</i>	405
7) Ensayando a pensar con la imagen.....	407
6. <i>Ikebana</i> (H. Teshigahara, 1956), film-ensayo sobre <i>ikebana</i>	

1) Teshigahara y la generación herida.....	409
2) Poesía después de Hiroshima. Coordenadas estéticas de Hiroshi Teshigahara.....	411
3) <i>Ikebana</i> . ‘Fantasía documental’ con danza macabra.....	416
4) Brevísimas historia del arte ikebana.....	424
5) De <i>Ikebana</i> a <i>Rikyu</i> : el arreglo floral expandido en el cine de Hiroshi.....	426
6) Un cráneo en la arena. <i>Ikebana</i> como ensayo audiovisual.....	429
7) La joya secreta del film japonés sobre arte.....	430
7. CODA. Film-ensayo y totalitarismo. La relectura crítica de las imágenes del poder	
1) Imágenes del poder.....	432
2) <i>Caudillo</i> , de Basilio Martín Patino.....	433
3) <i>Brutalidad en piedra</i> , de Alexander Kluge y Peter Schamoni.....	437
4) <i>María, una elegía campesina</i> , de Aleksander Sokurov.....	441
5) Film-ensayo y totalitarismo.....	444

IV. El film-ensayo sobre arte como investigación académica: tres propuestas... 445

1. <i>El jardín imaginario</i> (2011). Film-ensayo sobre arte (DVD adjunto)	
1) Ficha técnica / Sinopsis.....	449
2) <i>El jardín imaginario</i> , film sobre <i>art brut</i>	450
3) <i>El jardín imaginario</i> , film-ensayo sobre arte.....	451
2. <i>Las variaciones Guernica</i> (2011). Film-ensayo sobre arte (DVD adjunto)	
1) Ficha técnica / Sinopsis.....	455
2) <i>Las variaciones Guernica</i> , film-ensayo sobre arte.....	456
3. <i>En contrapicado, el mar</i> (2013). Film procesual (DVD adjunto)	
1) Ficha técnica / Sinopsis / Statement.....	461
2) biografía de la artista Jeanne de Petriconi.....	463
3) biografía del compositor Samuel Andreyev.....	464

Conclusión (Castellano).....	467
1. Cineastas en el museo y el <i>atelier</i> : historia de una mirada, posibilidades prácticas.....	468
2. El cine-ensayo sobre arte como culminación del género.....	474
 Conclusion (English).....	 485
1. Filmmakers at the museum and the studio: history of a gaze, practical possibilities.....	486
2. The essay film on art as a culmination of the genre.....	491
 Resumen (Castellano).....	 501
Summary (English).....	513
 Bibliografía.....	 525
Filmografía por capítulos.....	541

ANEXO EN TAPA POSTERIOR

DVD con tres películas del autor sobre arte:

- 1) *El jardín imaginario* (2011). 51 min.
- 2) *Las variaciones Guernica* (2011). 26 min.
- 3) *En contrapicado, el mar* (2013). 25 min.

INTRODUCTION

André Bazin synthesized the first revolution of the film on art in the discovery of the abolition of the frame. It is with this abolition, says Bazin, that the painting loses its limits and acquires the spatial properties of cinema; the camera is then allowed to move freely within it, to expand it, to reveal it, and to engage it in a dialogue using the same language. This first revolution began with the film *Story of a fresco* (*Racconto da un affresco*, 1938), created by Italian pioneer of the film on art, Luciano Emmer, his friend Enrico Gras, and his future wife Tatiana Grauding. Since its international premiere, this film, essaying a dramatization of Giotto's frescoes in Padova's Scrovegni Chapel, would become the starting point for an experimentation movement that would eventually reach its height in France with the work of a young Alain Resnais. A second revolution, no longer spatial, according to Bazin, but temporal, would arrive two decades after that *racconto* with another unique experiment, now a French one: *The mystery of Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1956), by Henri-Georges Clouzot. Between and beyond both, with important predecessors, an extensive list of innovative research tracks in this new area of dialogue between cinema and visual arts were explored; some of them were abandoned, some became standardized and lost their initial interest, and others continued to mutate until they attained the surprising current formulations in essay film, museums, or in varied multimedia experiments.

One of these recent formulations, the essay film, is the starting point for this work that I now present. My aim is to analyze the main tools and films of today's most suggestive form of film on art: the one that allows the most intriguing possibilities for a filmmaker, art historian, or spectator. The essay film is for anyone, in short, that decides to measure him or herself with an artwork today, keeping in mind the hybrid and complex system of images a 21st Century person has in mind when venturing into a museum, when passively receiving commercial images along the street, or while watching the news on television.

This study of the film on art is divided into four diverse and complementary parts with equally diverse and complementary methodologies and aims. The first part consists of a

book yet to be written in Spanish, and without which the core of my proposal, the essay film on art, could not be understood for lack of the previous coordinates upon which this subject is based. The methodologies I propose are “uses, cartographies, and itineraries”: first, cultural and political “uses” of the film on art, mainly since 1945, when this genre was embraced by UNESCO to serve the new project of European reconstruction. “Cartographies and itineraries”, on the other hand, mean the focus on the filmic milestones that opened up new routes of exploration and the subsequent developments that expanded the possibilities of those pioneering ideas. A cartography of the fundamental aesthetic tendencies in the history of the genre since its apparition in the late thirties in Italy, Belgium and France –not forgetting some predecessors that were already testing the act of filming art and artists since 1915 beyond the mere reproduction as a document–, it is based, on the one hand, on the abundant French and Italian bibliography that started to increase in Europe since the late forties and, on the other, in the analyses of the filmic milestones that gave birth to these main creative lineages, including the aforementioned subsequent works that developed the ideas of each.

The aesthetic tendencies that I propose for consideration are six. The first is the dramatization of painting as it was proposed by the three directors of *Racconto da un affresco*, a film that, according to many critics of its time, gave sense to the whole genre, opening a brand new research area inside the documentary field. According to this option, the frame disappears and the painting is fragmented following the fiction film grammar in its classical option that privileges the *invisible editing*. The filmmaker can then establish temporal divisions and progressions, dramatic relations between characters and spaces, or even dissolves between several representations of a character to suggest movement and emotional developments. In short, the aim is to introduce time into the contemplation of artworks that were only simultaneously placed in space. This option, soon theorized by critics such as Auriol, Bargellini or Bazin would result not only in an enthusiastic list of directors, such as Alain Resnais, Pierre Kast or Lauro Venturi, but also in specific sequences that explore this formula in films from other documentary tendencies.

A second option proposes a different path, freeing itself from any biographical or

dramatic excuse: with *The World of Paul Delvaux* (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46), filmmaker Henri Storck inaugurates a poetic line of the film on art that makes use of all expressive possibilities of cinema, with the aim of rebuilding from this new medium the aesthetic universe of an artist. He does not intend to analyze it, describe it, classify it or use its painted characters to tell a story; rather, it is a creative contribution that has its methodological roots in poetry, in the conceptual suggestion, in the game of visual associations. The film develops its material with the hypnotic and rhythmic modulation of gestures and passages of the camera throughout the figures and nocturnal landscapes of Delvaux, and with the generation of a certain expectation through the constant task of detail framing –associating selected details to allow the movement between different paintings, creating visual or conceptual *raccords*. This experiment will be very celebrated in articles and international academic congress of the late forties and fifties, and it will have a notable heritage, conscious or not, in films such as Resnais and Hessens' *Guernica* (1950) or in subsequent productions such as the Mexican films on art directed by Juan José Gurrola in the sixties. Its influence–will be completely decisive in the future works of the Belgian film on art, with masterpieces such as *Magritte or the Lesson of Things* (*Magritte ou la leçon de choses*, 1960).

The third option, explicitly opposed to the first one, is that of a divulgative documentary that shows more concern for respecting the artwork –or fears too much its *aura*, according to others–, positions itself far from the “fireworks” of other options, and traverses the artwork, fragmenting it in details with a certain visual austerity. First is the aim of a pedagogically oriented formal analysis. Its main defenders are the Italian art historian Roberto Longhi and the Italian filmmaker and theorician Umberto Barbaro. The main milestone of this tendency is their *Carpaccio*, co-authored by both in 1948, as well as a *Caravaggio* that was promptly censored and that today has survived, though its sound has been mutilated. This formula reveals its continuity in subsequent television series on painting, where the filmic resources operate somewhere between respect and shyness, losing, to a great extent, the ambitious theory built up by these two authors, which I will synthesize in these pages, guided by the exhaustive study made in the nineties by the Italian specialist, Paola Scremin.

A fourth possibility, simultaneously appearing in Italy and Belgium, is the critical analysis made in cinematographic terms. By this, all possible filmic tools are used to expand the analytic capacities of the Art History discipline. The enthusiastic founder of this trend is art historian Carlo Ludovico Ragghianti, interested since the beginning of the thirties in cinema as art and in the diverse combinations of formal analyses that were possible through the moving image. In 1948, within the context of this genre's major agitation, with international academic congress and publications, Ragghianti presented a film he called *critofilm* in which he tested a "dynamic" analysis of Rafael's painting *The Descent from the Cross* from the Borghese Gallery in Rome. For this audiovisual study, he deployed strong visual creativity, by which he imagined and exacted new filmic tools that could allow him to be faithful to the "itineraries" of the work, itineraries that should, at the same time, question the creative process inscribed –but be deliberately invisible– in the final painting, allowing the filmmaker to share with the viewer the correct movement of spectators' eyes through the painting that the artist had foreseen. That same year, and from identical parameters, a very rotund film was born in Belgium: Henri Storck and Paul Haesaerts' *Rubens*, unanimously praised as a major milestone in the history of the genre –but harshly condemned by André Bazin, defender of the free dramatization of the paintings in their translation to cinema, far from any pedagogical preference–, and an impressive synthesis of many of the expressive and analytical possibilities of pre-digital cinema. Indeed, it will be in the videographic era that this trend will reach the full potentiality foreseen by its pioneers. A TV series such as Alain Jaubert's *Palettes*, began in 1988, already shows all the possibilities of image intervention available in the digital era in its task of exploration, fragmentation, division, multiplication and virtual reconstruction, converging with the development of new laboratory techniques for exploring the artworks, from X-rays to dendrochronology.

The fifth formula of the film on art comes from a development of the previous one in its questioning of historical masterpieces' creative processes: when the artist is alive and his or her process can be filmed, we arrive at the "processual cinema". With significant precedents beginning in the twenties, with series such as Hans Cürli's *The Creative Hands* –where the framing shows the white canvas upon which we witness the creation

of artworks from the hands of Kandinsky, Dix or Grosz– or, by the mid-forties, with films on Matisse or Maillol. The film that acts as a landmark in this trend is the famous Paul Haesaerts' *Visit to Picasso* (*Bezoek aan Picasso*, 1950). Haesaerts, the co-director of the previously discussed and essential *Rubens* two years before, invents the transparent device in which the Spanish artist can draw facing the camera; by virtue of this, with the artist apparently painting in the empty space, we can witness the metamorphosis of his strokes in a movement from the abstract to the figurative. It would prove a highly successful device, which would enjoy a wide tradition, starting with Hans Namuth's *Jackson Pollock 51* a year later, and especially in Henri-Georges Clouzot's *Le mystère Picasso* six years later as transformed into an opaque transparent paper. Abandoning any artificial scenographic resources, the creative process would continue to challenge many filmmakers to experiment in numerous ways to transcend the mere report or interview, permitting them entrance into the artists' studios with an expanded view in their search for the aesthetic dialogue, the artistic exchange. The most complex forms of this dialogue already belong to the essay field, which I will examine in the second part of this book.

Finally, the sixth aesthetic trend is devoted to the fiction film, where it is particularly relevant to the artist's biography. In this field, many of the previous options, especially the processual one, are revealed: the aesthetic decisions of the filmmaker, imposed upon by real life in non-fiction films, now appear as built precisely and according to a calculated *mise-en-scène*, allowing us to comprehend by a new light the dialogue between cinema and the other arts. I will study this trend of the artist's *biopic* with a focus not on the classic characteristics of the genre, already extensive in Spanish and English bibliography, but on its transgressions; many of which, in fact, reach in the most interesting ways the characteristics of the essay film, serving as a nexus for the debates of the second part.

Framing the study of these creative trends –I devote a chapter to each–, I add two other chapters as a prelude and a coda. The first one puts in context the importance given to the film on art before and after 1945, especially after the official recognition by UNESCO of its potential role in the new project of European reconstruction after the Second World War. In this prelude, I will consider as well the main formal debates of

that moment with regard to the translation of visual arts to cinema, the main resistances formulated by art historians, and the main challenges for the filmmakers in order to accomplish their creative projects. The coda is devoted to the creative possibilities of the soundtrack of the film on art, including music, sound, silence and voice over, in all its many combinations. To reflect on them, I gathered some of the main approaches in this regard made by those largely responsible: musicians, filmmakers, and theorists that have worked in the field of the film on art. Studying the original ideas of the main authors of the film on art, when all the possibilities were opened and ready to be explored and all seemed possible before a premature standardization that made impossible many of the options before they were tested, should give us today new ideas for a cinematographic genre that, with museum production, is acquiring growing attention in recent years.

A second part, closer to the essay than to the cartography, is devoted to the personal proposal of combining these studies of the film on art with the much more recent studies of the essay film. As I will argue through the analyses of specific films, the conjunction of these two research fields is not a random one: in my opinion, the resulting hybrid, the “essay film on art”, would result in a certain culmination of both genres, as it allows us to develop a mirror game that has in this intersection a privileged space of action. From one side, the essay film attains, in its intersection with the subject of art, its peak of possibilities to question itself on its own mechanisms of representation. From the other, the film on art in its intersection with the essay film blooms in a multiplicity of formal and analytical options that takes it notably farther than a mere combination of the various trends treated in the first part.

In this second part of the thesis, all trends studied in the initial cartography will suffer various mutations and combinations, proposing radical solutions to some of its main questions and even generating developments in formats that will exceed the strictly cinematographic one or the one conceived for television. Not a few of the most challenging examples of the film on art that found some of the most extraordinary formal or critical achievements –never finding, however, a satisfactory classification in the studies on this subject– acquire a new light if studied in relation to the main guidelines of the essay film, a subject that has been consolidating in theoretical works

mainly since the nineties by German, French, American and Spanish researchers. In this form, in my opinion, converge the most astonishing experiences of today's cinema in a trend that can be traced back to the beginning of the fifties. The main characteristic of the essay film is the questioning of every single variable of the filmic work, never to be used again without a reason: music, voice, editing and camera movements do not repeat in the essay film in an acritical way with previous clichés that worked well in earlier films; the essay considers specific forms of narration and *mise-en-scène* with which provide an original representation on a subject that can be a new one, or can also be one treated over and over again. The result will be a unique film in conception, duration, *mise-en-scène*, and materials, the form of which could not be used as a model to do further films; it will always be an isolated and pregnant experience that the spectator will traverse without easy conceptions, guided by an author with a self-aware conscience; a film that will allow, therefore, a true aesthetical experience of discovering its chosen subject, artwork or artist. This second part, on which there is no solid bibliography apart from some traces that I will comment upon and that never concretely establish the connection with the recent studies on the essay film will be based upon French, English and Spanish bibliography, as well as upon my own selection of titles of what I understand as “essay film on art”, classified and analyzed according to several typologies. These few traces are, for instance, what Pascale Cassagnau calls “author documentary”, using the coordinates of the Nouvelle Vague’s “policy of authors”; what Fanny Étienne, after Bazin, calls *film d’art* in opposition to *film sur l’art* to name a type of author of the film on art; or what Gilles Marsolais calls “proteic” films, not finding for them a definite nexus.

This second part is divided into three chapters. The first one is dedicated to conceptually enfolded some of the key ideas of this theoretical-practical intersection, based upon the propositions of the first part, and put into contact with the studies on the literary, photographic, and audiovisual essay. The second chapter traverses some of the main forms of essay film and studies its expressive peculiarities when its subject is an artistic one. I focus here on three previous forms of essay: the portrait, the self-portrait and the notebook; but I will also propose a particular form of relation between filmmaker and artist, the most complex in cinematographic terms, the one that allows more mutual

creative possibilities, and that I named “essayistic dialogue”. In it, ideally, an author-filmmaker with a previous career and a recognizable, creative universe approaches the work of an artist from the past or present, owning an equally recognizable creative aesthetic, and the film will result from the collision of both sign systems: a unique artwork that questions both of their aesthetic proposals, its echoes and divergences. Included as a coda to this second part are some notes on the expanded essay film that will be my research subject in the future: the entrance of the essayists in the museum, the installation, where all the possibilities for combining the materials are multiplied in an exponential way and where, for the first time, the interaction between the spectator and the film becomes possible.

The third part of the thesis consists of seven specific studies: the analysis of five films built as dialogue between the essay film and the arts, framed between another prelude and a coda. The prelude is dedicated to the tools used by film on art pioneer Luciano Emmer to operate the crossing from the *racconto* to the essay in the last creative phase of his filmography. The coda, in its turn, is devoted to the innate versatility of the essay film to deconstruct the images that authority develops to legitimize itself and to read again and re-think from its critical possibilities certain artificial mythologies based upon conscious iconographical constructions; in this case, I focus on three films on three totalitarian regimes’ iconographies, studying the works of Basilio Martín Patino, German filmmakers Alexander Kluge and Peter Schamoni, and Russian filmmaker Aleksandr Sokurov. Amongst these studies are the five specific analyses, beginning with an essay film on sculpture *Les statues meurent aussi* (A. Resnais, C. Marker, 1953). One of the first and most successful essay films on art, this piece deals with African sculpture and its European reception, constituting a comprehensive mechanism of discursive associations to emphatically denounce colonialism. The second study is devoted to an essay film on painting, *Hubert Robert, A Fortunate Life* (A. Sokurov, 1996), in which the most notable from today’s Russian cinema proposes an unusual approach to the painting of the 18th century French artist Hubert Robert and its correlation to Japanese theater, Dostoyevsky and the aesthetics of icons. A third study on the connection between the essay film and architecture is dedicated to the film *Sketches of Frank Gehry* (S. Pollack, 2005), in which filmmaker Sydney Pollack,

through the lens of his portable camera –as opposed to the ones he uses for his fiction films with Hollywood stars– seeks to understand his fascination with the recently finished building of his friend Frank Gehry in the city of Bilbao: the famous Guggenheim Museum. Another study of essay film and photography is developed through the analysis of the film *Stilleben* (H. Farocki, 1997), wherein the German essayist Harun Farocki proposes a comparative reading of today's commercial photography and the classical “still life” genre of Spanish and Dutch traditions in an approach that finds its sources in Marx as well as in Roland Barthes. Finally, I present a study dedicated to an essay film on ikebana –Japanese floral art–, with the extraordinary and mostly unknown film, *Ikebana* (H. Teshigahara, 1956). A contemporary to *Le mystère Picasso*, *Ikebana* proposes with great cinematographic creativity an approach to this major art of the Japanese tradition interweaved with the formal interests of contemporary European sculpture of the 20th Century. In all these chapters, I will analyze the structure of the films, the position of the film inside the filmography of their authors, and the essayistic tools used to critically question the artworks addressed in the films, as well as contextualizing the artworks from the point of view of the History of Art.

The presentation of a written text on cinema forces the authors to reflect on the best format for the images. I have decided not to create a DVD with fragments of sequences because it would introduce too much distance between the reading and the image; I intend to build through the pages of these first three parts a true verbal-iconic argument where the fixed images not only serve to illustrate the text superfluously, but to complete it, thereby allowing one to see what the text can only vaguely suggest. For instance, I use the image to visually clarify the aim of Alain Jaubert's intervention of digitally erasing the characters in a Gauguin painting in order to study its background composition. But also, being fixed images selected among moving images –and in a text where I analyze specific expressive resources allowed by cinema over the resources of a fixed photograph in an Art History book, or the mere textual description–, I propose a *montage* image system that allows the reader to visualize the possibilities of those resources. The succession of dissolves from a detail of a face, for example, with which the three directors suggest that the character raises his eyes towards an angel in

Racconto da un affresco will be represented by a succession of fixed horizontal stills that allows one to appreciate the exact effect, with an added value: being simultaneously fixed on the page, the reader can better appreciate the fact that it consists only of two sole details repeated with changing camera angulations.

With regard to the limits of the study, the frame of this work does not include the entirety of cinema that contains art, but only the one that establishes an effective technical dialogue between represented art and cinema. The weakest form of this dialogue often appears in some examples of the artist *biopic*; therefore, because of the priority they give to the dramatic fiction narrative over the reflection on art, since the forties they tend to be excluded from books and catalogues of film on art. I will include them in my analysis, focusing on those transgressions of *biopic* that do reach the fertile field of essay film from the dimension of fiction. I limit myself in this study, however, to the visual arts that establish closer dialogue possibilities with the medium of cinema. The exception will precisely be some *biopics* of musicians that inherit without noticeable changes the molds of painters or sculptors' mythical biographies in which the main classical examples of this genre are based.

Also outside of this study remain some films on art belonging to several other research fields. First of all, the films made by artists such as Duchamp, Léger, Magritte and Warhol that deal with a different purpose than the one that I look for here –exactly the opposite: it is not a filmmaker trying to figure out new potentialities of an artwork through cinema, but artists figuring out new possibilities of cinema through art–, have in addition been notably studied in books such as *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas* (Carlos Tejeda, Cátedra, 2008). Also not included in this book are the purely experimental films built upon artistic motives that have equally different analysis variables, putting them outside the frame of this research; I refer to experiments as important as those from Val del Omar, with his poetic/mystic translations of Castilian, Galician and Andalusian art –on whom there is already a considerable bibliography–, those of Pere Portabella on Miro's paintings, or to exercises of “pictocinematography” such as Antoni Pinet's *Gioconda / Film* (1999). Also excluded from this frame, for the same grounds, are the films that freely animate paintings or engravings from artists from the history of art, as seen in examples ranging from Raoul Servais on Paul

Delvaux works (*Papillons de nuit*, 1998) or Txuspo Poyo on *The Large Glass* by Duchamp (*Delay Glass*, 2007), to the three-dimensional tours through Piranesi's engravings such as the one developed recently by the art enterprise, Factum Arte. Finally, an academic approach to TV series' on art would have required an individualized study on this subject, with research stays at the U.K.'s BBC and France's ORTF archives, an assignment that I will accomplish perhaps in the future. As it is the culmination of one of the developments discussed, I will only include references in this work to the landmark series *Palettes* by Alain Jaubert (1987-2002).

With regard to bibliography, films on art have been studied in three main phases. Corresponding to the decade 1946-1956, the first starts with some essential articles in the *Revue du cinéma* after the discovery of Luciano Emmer's films and extends to the publication of Henri Lemaître's *Beaux Arts et cinéma* (1956), a synthesis of all that transpired until then and an announcement of the decline of theoretical and practical attention, confirmed a decade later in *Dix ans de films sur l'art* (1966) by the same author, with many relevant considerations on the impact of the newly born TV regarding this subject. In this time span will be hailed –first with Bazin– the possibilities of the film on art as a formula able to regenerate the whole documentary genre, and UNESCO will publish several international catalogues, as I will explain in the first chapter. Included in this context is "The Celluloid and the Marble", Eric Rohmer's 1955 highly subjective *paragone* that considers the qualities of cinema with regard to the other arts –novel, poetry, painting, music and architecture–. The article, published in five issues of the *Cahiers du cinéma* magazine intends not only to prove cinema's status as art, but also to defend its superiority against the other arts. The author will come back to his text in a 1966 television series where he will invert the terms –interviewing writers, musicians or architects on the subject of cinema–; half a century later, he will return again to it to reconsider his thoughts on the matter, in a long interview where the initial pessimism on the state of the other arts had finished, in the first decade of the 21st century, to include cinema itself. Also in this time span, the first important Spanish contribution will be written: *La cinematografía y las artes* (1952), by art historian José Camón Aznar. This book, combining some of the main European contributions of cinematographic theory and of the film on art theory until then,

includes his own intuition as a specialist on this subject; in fact, Camón is one of the leading Spanish art historians, and also a consultant for future Spanish films on art, such as *Goya y las pinturas negras* (Christian Anwander, 1959).

After almost two decades of a certain desertion from this subject, the 1980-1989 decade saw in France a renaissance of interest in it with several special dossiers, academic congress and publications. The dossiers appeared in *Cahiers du cinéma* in 1980, 1988 and 1990, including overviews, film analyses and interviews to filmmakers. There are also two academic congresses that give birth to two publications: “Cinéma et peinture”, directed by Raymond Bellour and Louis Marin in June 1987, from which it derives a book in 1990, *Cinéma et peinture. Approches*; and “Peinture-cinéma-peinture”, directed by Germain Viatte, from which it derives a catalogue of the same name in 1989. But most of all, in these years in France two key books for the genre are published: Pascal Bonitzer’s *Décadrages: peinture et cinéma* (1987) and Jacques Aumont’s *L’œil interminable: cinéma et peinture* (1989), that will approach this matter from a new angle –that of the subtle influence in fiction film not necessarily focused on art, but on representation matters belonging to the history of painting. This is the theoretical line that follows the most complete book on film on art written in Spain, *La pintura en el cine* (1995), by Áurea Ortiz and María Jesús Piqueras, though it is limited to fiction cinema except for some brief notes on the documentary on art. Some years before was also published in Spain Juan Antonio Ramírez’s pioneer study on the relations between cinema and architecture, studied from the perspective of the History of Art, in *Architecture for the Screen: A Critical Study of Set Design in Hollywood’s Golden Age* (*La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*, 1986). This second phase started at the same time as the 1981 the creation of the *Festival International de Film sur l’Art de Montreal* –to this day the leading event in the world for this theme–, and culminated with the inauguration of a biennial on the same topic in the Centre Georges Pompidou in Paris that did not become established to the same extent, but had truly notable moments.

A third phase in the bibliographical landmarks, from shortly before the turn of the century to at least 2011, confirms that the study of this genre is here to stay: in 1997 there was an important colloquium in Aix-en-Provence, featured by the book *Le film sur*

l'art et ses frontières (1998); the monthly magazine *Zeuxis* (2000-2007) was founded, directed by Gisèle Breteau Skira and dedicated entirely to the film on art; they started to develop ambitious studies to recover the contributions of Emmer, Longhi, Barbaro and Ragghianti; and most of all, Italian professor Antonio Costa published his essential monograph *Il cinema e le arti visive* (2002). Some accomplished synthesis tending to a status of the issue written by Paola Scremin or François Albera appeared, as well. In the first one, written for the note “film sull’arte” (2004) in the prestigious *Enciclopedia Treccani*, researcher Paola Scremin gives an account of the development of the film on art according to several possible tendencies of the genre. In the second one, the 2008 article “Cinéma et peinture, peinture et cinéma”, François Albera synthesizes some of the main guidelines of today’s debates on the genre, such as the weak status of the term “painting” in the countless articles, publications and international congress of the last decades –a term needed for all kinds of historical or metodological precisions–, supported in a revision of some recent contributions. Another key book, *Le film sur l’art* (2005) written in Canada by Gilles Marsolais, and based upon the potent archive of the *Festival International de Film sur l’Art de Montréal*, already suggests a new possible conception on the topic. According to Marsolais, since the eighties the film on art has developed a level of creativity comparable to the one that flourished in the beginnings of the genre at the end of the forties; therefore, today it is more necessary than ever to trace the guidelines by which these new tendencies are driven. In Spain, two books provide further aspects: José Luis Borau's *La pintura en el cine, el cine en la pintura* (2003), consisting of two conferences pronounced by the filmmaker, approaches freely, in a diptych, both sides of the cinema-painting border to study their mutual influences; Rafael Cerrato's *Cine y pintura* (2009), apart from arguing a rejection of Ortiz and Piqueras' affirmation of the lack of interest of the Spanish cinema towards its own artistic tradition, provides two specific studies on the presence of Goya in Spanish fiction films, and on the importance of painting in the cinema of Victor Erice. As recent as 2011, the first English monography, Steven Jacobs' *Framing Pictures: Film and the Visual Arts* expressly consolidates the expansion of these studies and combines the traditional landmarks of European bibliography with its estuary in some channels of videoart.

Non-fiction film on art is an almost unknown cinematographic field in Spain, within Film Studies as well as Art History studies apart from that Spanish milestone referenced in all international books, *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992). In addition to the contributions to my work and research in film libraries, archives and festivals in Europe, Canada and the United States, a recent factor also adds to an additional approach to this subject, previously presented as mostly inaccessible. In the last few years, many milestones from the founding era of the film on art have been recovered and edited for the first time: in 2003, the new edition of Curt Oertel's *Michelangelo* (1940) appeared, the short films of Alain Resnais were edited in Spain in 2009, the key films on art by Luciano Emmer were presented in 2010 by the Cinemateca di Bologna, and the same resurgence happened with two of the milestones of Belgian film on art, *Le monde de Paul Delvaux* (1944) and *Rubens* (1948), recently edited by the Cinémathèque Royale of Belgium. Later in 2013, and thanks to the same Cinémathèque, the main films of the whole first phase of the film on art in Belgium, one of the three main countries in regard of the beginnings of this genre, at last appeared edited on DVD: the works of Charles Dekeukeleire, André Cauvin, Pierre Alechinsky, and Luc de Heusch. Evading a more solid narrative, other notable films are still only accessible in film libraries and archives, such as those by Carlo L. Ragghianti, Roberto Longhi and Umberto Barbaro, Glauco Pellegrini, Pierre Kast, Jean Grémillon and Frédéric Rossif. Others are lost, maybe forever, like René Huyghe's *Rubens et son temps* (1938), Curt Oertel's original *Michelangelo* (1940), or Alain Resnais' *Max Ernst* (1947). Still others, such as Robert Flaherty's unfinished *Guernica*, shot in 1949, can only be imagined through the declarations of the filmmaker to his assistants and through his brother David, rushing through the film to piece it all together after his death. May these notes serve to encourage our Filmoteca Española to recover and make accessible the part of our production that deserves to be among these international titles, especially some truly relevant Spanish titles such as Ramón Barreiro's *Velázquez* (1937) or Juan Serra Oller's *El Greco en su obra maestra: El Entierro del Conde Orgaz* (1953). Throughout these pages I will provide a considerable number of references to Spanish films that I consider of international interest, but a systematic study of our production since the thirties still is pending.

Shortly after the end of the Second World War, art in general and cinema in particular proved themselves as effective dialogue devices between the countries that had just ferociously fought, devices to rebuild a new Europe based upon values opposed to that competition between nationalisms that resulted into two world wars. It would not be frivolous to recover the study and practice of these instruments, in today's Europe of stark neoliberal decadence, based upon guidelines that are diametrically opposed to the welfare of its citizens and opposed, in short, to everything designed by the architects of that new space of thought and human rights that flourished at the end of the forties. Perhaps today, film on art can again become a space of thought with which we can understand ourselves again, with which we can envision other possible futures based upon updated readings of the masterpieces of the past. These artworks that speak to us from centuries past about beauty, anguish, desire, death or the denouncement of violence are nothing but variations on the essence of what is specifically human which is, perhaps, the main variable that today's European project has forgotten to take into account.

According to this, and before the final conclusions, in which I will deduce fruitful links among all materials considered in this study, my thesis ends with a fourth practical part: two essay films on art I made during the preparation of my research with which I have tried, at the same time, to test some of my intuitions on this genre –to confirm them or abandon them as a laboratory experiment–, and also to prove that with the current audiovisual tools, Art History can expand its resources –adding them to those it already has– to reach farther in its research. Today an individual can, with the same freedom she or he has to write an essay on Art History, record it with a camera. Recording allows, for example –and it is not a minor thing–, to show the artist at work: to document his or her process. These two films on almost opposite artistic subjects –the outsider art and Picasso's *Guernica*–, are a proof of this affirmation, I want to believe, and they also have some circulation possibilities that are harder for an Art History book: those of the cinema auditorium, the TV, the Internet. The essay film genre –or “non-genre”, as each film creates its own non-transferrable mold for its content– proves itself today as an efficient vehicle of thought in an international, immediate, accessible scale; films such as *Memoria del saqueo* (Pino Solanas, 2004), *The Shock Doctrine* (Michael

Winterbottom, 2009), *A Farm for the Future* (Rebecca Hosking, 2009), *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), *The Light Bulb Conspiracy* (Cosima Dannoritzer, 2010), or *DebtOcracy* (Katerina Kitidi, 2011) that serve themselves in several degrees of the possibilities of the essay film, have been successful in synthesizing and sharing complex and specialized ideas on economics, politics, agriculture or social processes in a perfectly comprehensible, global way, also using the subtitling tools that make the audiovisual works easier to circulate than a book. Why can't Art History join this process, produce knowledge and provoke debate over its motives in making use of these current and common tools? Examples that I will study such as those by David Hockney or Peter Greenaway invite the art historian to face the actual possibility of proposing very productive lines of debate for this research field by virtue of these audiovisual resources. This book, with both of the films attached, seeks to contribute to this expansion of the operative limits of Art History and Visual Studies, giving some theoretical and practical clues with which to start work immediately.

This thesis has been written with the help of a four-year FPI scholarship, associated with Madrid's Universidad Autónoma research project, *The Art System in Spain 1975-2005* (HUM 2007-60149). An advance of the whole idea, limited to the study of the last creative period of Luciano Emmer's cinema, was published in February, 2013 in Madrid's Universidad Complutense magazine *Sesión no numerada*, and it is included as a chapter in the third part of this text with some minor changes. I had already advanced some of its main key ideas in congresses and seminars since my 2008 DEA work entitled, "Cineastas en el museo: el arte como espejo. Intersecciones entre ensayo audiovisual e Historia del Arte" ("Filmmakers in the Museum: Art as Mirror. Intersections between Essay Film and Art History"). The final conclusion will be my conference "The Essay Film on Art", already accepted for the ACLA 2014 Seminar (American Comparative Literature Association), to be held at the New York University, March 20-23, 2014.

INTRODUCCIÓN

André Bazin sintetizó la primera revolución del cine sobre arte en el descubrimiento de la supresión del marco: es con esta abolición, dice Bazin, que el cuadro pierde sus límites y adquiere las propiedades espaciales del cine, y la cámara puede entonces moverse libremente dentro de él, expandirlo, revelarlo, dialogar en el mismo lenguaje. Esta primera revolución habría comenzado con la película *Relato de un fresco* (*Racconto da un affresco*, 1938), creada por el pionero italiano del cine sobre arte Luciano Emmer, su amigo Enrico Gras, y su futura mujer, Tatiana Grauding. Desde su estreno en festivales internacionales, esta película, que ensayaba una operación de dramatización de los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua, sería el punto de partida para una línea de experimentación que llegaría a su punto más alto en Francia con los cortometrajes de un joven Alain Resnais. Una segunda revolución de orden ya no espacial sino temporal, siempre según Bazin, llegaría dos décadas después de aquel *racconto* con otro experimento único, esta vez francés: *El misterio Picasso* (*Le mystère Picasso*, 1956), de Henri-Georges Clouzot. Entre uno y otro, más allá de estos dos hitos y con importantes precedentes, toda una serie de nuevos caminos se abrieron y tantearon en esta nueva parcela de diálogo entre el cine y las artes visuales; unos se abandonaron, otros se estandarizaron perdiendo el interés inicial, y otros siguieron mutando hasta alcanzar alguna de sus sorprendentes formulaciones actuales en el ensayo, el museo, o en diversos experimentos multimedia.

Una de estas formulaciones recientes, el film-ensayo, fue el punto de partida de este trabajo que ahora presento. Mi intención ha sido analizar las herramientas y obras principales de la que quizá, a día de hoy, puede considerarse como la forma más sugerente de cine sobre arte, la que más posibilidades presenta para un cineasta, historiador del arte, o espectador; para todo aquel, en definitiva, que hoy se plantee medirse con una obra de arte teniendo en cuenta el sistema híbrido y complejo de recepción de imágenes que una persona del siglo XXI tiene en la cabeza al entrar en un museo, al recibir pasivamente imágenes publicitarias en la calle, o al mirar un informativo en la televisión.

El presente estudio del cine sobre arte se divide en cuatro partes diferenciadas y complementarias, con metodologías y objetivos igualmente diversos y complementarios. La primera parte consiste en un libro que estaba por escribir, y sin el cual no podía tratarse el núcleo del trabajo –el film-ensayo sobre arte– por falta de todas las coordenadas previas sobre las cuales se asienta este tema. El esquema que propongo es el de “usos, cartografías y recorridos”: de un lado, usos culturales y políticos del cine sobre arte, principalmente a partir de 1945, cuando este género fue acogido con entusiasmo por la UNESCO dentro del nuevo proyecto de reconstrucción europea; de otro, cartografías y recorridos, es decir, la puesta en foco de los hitos filmicos que abrieron nuevas vías, y de los desarrollos posteriores que ampliaron las posibilidades de esas ideas pioneras. Se trata de una cartografía de las tendencias estéticas fundamentales en la historia del género, desde su aparición a finales de los años treinta en Italia, Bélgica y Francia –sin olvidar algunas películas precedentes que ya desde 1915 tantean diversas aproximaciones al acto de filmar las artes, más allá del mero documento–. Esta cartografía se apoya, por una parte, en la abundante bibliografía en francés e italiano que desde finales de los años cuarenta comenzó a aparecer en Europa, y por otra, en el análisis de los hitos cinematográficos que dieron lugar a estas principales corrientes creativas –incluyendo las citadas propuestas posteriores que desarrollaron las posibilidades de partida de cada una de ellas–.

Las tendencias estéticas que propongo considerar en esta primera parte son seis. Primero, la dramatización de la pintura, tal y como la proponen los tres directores de *Racconto da un affresco*, película que según no pocos críticos de los años cuarenta dio origen y sentido a todo el género, abriendo todo un nuevo campo de experimentación dentro de la no ficción. Según esta opción, el marco desaparece y la pintura es fragmentada de acuerdo a la gramática del cine de ficción –en su vertiente clásica de tendencia al *montaje invisible*–, y el cineasta puede establecer divisiones y progresiones temporales, relaciones dramáticas entre personajes y espacios, o incluso encadenados entre varias representaciones de un mismo personaje para sugerir movimiento y desarrollo emocional; en definitiva, se busca introducir el factor tiempo en obras que antes eran sólo espacio visto de manera simultánea. Esta opción, teorizada pronto por críticos como Auriol, Bargellini o Bazin desembocará no sólo en toda una línea

entusiasta con realizadores como Alain Resnais, Pierre Kast o Lauro Venturi, sino también en secuencias concretas que exploran esta fórmula dentro de películas de otras tendencias.

Una segunda opción se distingue de la anterior por la liberación respecto de toda excusa biográfica o dramática: con *El mundo de Paul Delvaux* (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46) el cineasta Henri Storck hace cristalizar una tendencia poética del film sobre arte que hace uso de todas las posibilidades expresivas del cine, con el objetivo de reconstruir desde este nuevo medio, por ejemplo, el universo pictórico de un artista. No pretende analizarlo, describirlo, catalogarlo ni utilizar sus personajes pintados para contar una historia; es una obra que tiene su apoyo metodológico en la poesía, en la sugerencia sensorial y conceptual, en el juego de asociaciones visuales, en la modulación rítmica e hipnótica de los gestos y recorridos de la cámara por las figuras y paisajes nocturnos de Delvaux, así como también en la generación de expectativas por el juego constante de encuadres de detalles que son asociados para permitir navegar entre cuadros diferentes manteniendo diversas continuidades. Este experimento de autoría cuádruple será también muy celebrado en publicaciones y congresos internacionales de fines de los años cuarenta, y tendrá una notable descendencia, consciente o no, en obras como el *Guernica* (1950) de Alain Resnais y Robert Hessens, y su impacto será decisivo en el futuro de la escuela belga de cine sobre arte, con títulos clave como *Magritte o la lección de cosas* (*Magritte ou la leçon de choses*, 1960) de Luc de Heusch, llegando la fórmula hasta otras latitudes, como ocurre con los films sobre arte mexicanos de Juan José Gurrola.

La tercera opción, contrapuesta de manera explícita a las anteriores, es la de un documental divulgativo que respeta más la obra —o se muestra demasiado temerosa de su *aura*, según otros—, se aleja de los fuegos de artificio y la recorre fragmentándola en detalles pero sin tanto exceso visual; ante todo, hay una intención de análisis formal de orientación pedagógica. Sus principales valedores son el historiador del arte italiano Roberto Longhi y el cineasta y teórico Umberto Barbaro, y la película de referencia que inaugura esta tendencia es el *Carpaccio* que co-dirigen ambos en 1948, además de un *Caravaggio* que fue pronto censurado y hoy se encuentra mutilado de sonido. Esta fórmula tiene su continuidad en series posteriores sobre pintura que llegan hasta

nuestros días, donde los recursos cinematográficos son utilizados de manera entre respetuosa y tímida, perdida ya en gran medida la sólida teorización que le dieron estos dos autores y que resumiré en estas páginas a partir del exhaustivo estudio que llevó a cabo en Italia en los años noventa la investigadora Paola Scremin.

Una cuarta posibilidad, surgida de manera simultánea en Italia y Bélgica, es la del análisis crítico por medio del cine; es decir, la de la puesta en valor de todas las herramientas posibles del cine para expandir las posibilidades de análisis con que ya contaba la disciplina de la Historia del Arte. El entusiasta iniciador italiano de esta tendencia es el historiador del arte Carlo Ludovico Ragghianti, que ya se interesaba desde quince años atrás por el cine como arte y por las diversas combinaciones de análisis formal que era posible realizar en las composiciones en movimiento de este séptimo arte. En 1948, en un contexto ya de plena efervescencia para el género, con congresos internacionales e inminentes publicaciones oficiales, Ragghianti presenta una película que denomina *critofilm*, y que ensaya un análisis que defiende como “dinámico” del cuadro de Rafael *El Descendimiento de Cristo*, conservado en la Galería Borghese de Roma. Para explorarlo, despliega una fuerte creatividad visual, haciéndose construir expresamente carriles y utensilios de rodaje que le permitan ser fiel a los recorridos del cuadro, recorridos que debían a la vez interrogarse sobre el proceso interno de creación y sobre la forma adecuada de desplazar el espectador su ojo por el cuadro. El mismo año y con idéntica ambición, nacía en Bélgica una obra mucho más rotunda: el *Rubens* de Henri Storck y Paul Haesaerts, unánimemente aceptada como un hito mayor de la historia del género –con la excepción de Bazin, firme defensor de la libre dramatización creativa por encima de toda opción pedagógica– y tabla de muestra de las muchas posibilidades con que contaba el cine anterior a la era digital. Será precisamente en plena era videográfica cuando esta tendencia alcance toda la potencialidad hacia la que la empujaron sus pioneros: una serie como *Palettes*, de Alain Jaubert, iniciada en 1988, tiene ya a su alcance todas las posibilidades de intervención sobre la imagen informática en la tarea de exploración, fragmentación, división, multiplicación o reconstrucción virtual –en contacto exponencial con las últimas formas de análisis de obras en laboratorio, de los Rayos-X a la dendrocronología–.

Una quinta fórmula del cine sobre arte viene dada como un desarrollo de la interrogación anterior sobre el proceso interno de las obras maestras del pasado: cuando el artista está vivo y puede filmarse su proceso de trabajo, aparece el llamado “cine procesual”. Aunque ya hay precedentes notables en los años veinte, con series como *Las manos creadoras*, del alemán Hans Cürlis –donde los encuadres se centran en lienzos en blanco de los que vemos surgir obras de manos de Kandinsky, Dix o Grosz– o a mediados de los cuarenta, con películas sobre Matisse o Maillol, la película que de algún modo marca un hito en esta tendencia es la famosa *Visita a Picasso* (*Bezoek aan Picasso*, 1950) de Paul Haesaerts. Es en esta película donde el director belga, co-director dos años antes de esa otra obra mayor que fue *Rubens*, inventa el dispositivo del cristal transparente sobre el que el artista malagueño puede pintar de frente a la cámara; con lo cual consigue que, con la apariencia de estar pintando en el espacio, asistamos a la metamorfosis de sus trazos en su paso de la abstracción a una figuración cambiante. Dispositivo que tendrá una amplia tradición, empezando por el *Jackson Pollock 51* de Hans Namuth un año después, y sobre todo transformado en papel opaco transparente en *Le mystère Picasso* de Henri-Georges Clouzot seis años después. Ya sin dispositivos escenográficos artificiales, el propio proceso creativo ha retado a numerosos cineastas que buscan formas de trascender el reportaje o la entrevista y entran en los talleres de los artistas con una mirada expandida que busca el diálogo estético. Las formas más complejas de este diálogo entrarán ya en el terreno del ensayo, que trataré a lo largo del segundo bloque.

Por último, una sexta tendencia estética está reservada para el cine de ficción, donde tiene particular relevancia la biografía de artista. Es en este territorio donde muchas de las opciones anteriores, y especialmente la tendencia procesual, son puestas al descubierto: las decisiones estéticas del cineasta, que en la no ficción venían con frecuencia impuestas por el escenario real de trabajo del artista, o por los acontecimientos de la vida real, aquí están calculadas y dispuestas meticulosamente según una puesta en escena precisa, y ello permite acercarse de forma privilegiada al diálogo entre el cine y su representación de las otras artes. De esta tendencia del *biopic* de artista –biografías filmadas en el cine de ficción–, suficientemente estudiada en la bibliografía en castellano, me centraré en las crecientes transgresiones de un género que

acumula ya demasiados clichés; muchas de las cuales, de hecho, entran ya abiertamente en el campo del ensayo, sirviendo de nexo con los debates de la segunda parte de la tesis.

Enmarcando el estudio de estas tendencias creativas, que corresponden a un capítulo cada una, añado otros dos capítulos a modo de preludio y coda. El primero realiza una contextualización de la importancia que se le otorga al film sobre arte antes y después de 1945, especialmente con motivo del reconocimiento oficial por la UNESCO del papel que este género cinematográfico podía cumplir dentro del proyecto de reconstrucción europea tras la Segunda Guerra Mundial. Asimismo, además, me acercaré en este preludio a los principales debates formales de la época en cuanto a las formas de traducir a cine las distintas artes visuales, las principales resistencias por parte de los historiadores del arte, y los principales retos de los cineastas a la hora de acometer sus proyectos creativos. La coda está dedicada a las posibilidades de trabajo sobre la banda sonora en el film sobre arte, que incluye la música, el sonido, el silencio y la palabra, en todas sus diversas combinaciones; para reflexionar sobre ellas, reúno algunas de las posturas principales al respecto por parte de algunos de los músicos, cineastas y teóricos de referencia en el campo. Estudiar los planteamientos de origen de estas tendencias del cine sobre arte, cuando todas las opciones estaban abiertas y por explorar, cuando todo parecía posible antes de una prematura estandarización que cortó muchas posibilidades antes de ser recorridas, debería dar hoy nuevas ideas para un género cinematográfico que, con la producción museística, está adquiriendo una importancia creciente en los últimos años.

Una segunda parte, más cercana al ensayo que a la cartografía, está dedicada a la propuesta personal de cruzar estos estudios del cine sobre arte con los mucho más recientes sobre el cine-ensayo. Este cruce de campos de estudio, como intentaré argumentar a través del análisis de obras concretas, no es caprichoso; en mi opinión, el híbrido resultante, ese “film-ensayo sobre arte”, supondría una cierta culminación de ambos géneros, porque permite desarrollar un juego de espejos que tiene en esta intersección un espacio de trabajo privilegiado. De una parte, el film-ensayo adquiere en su puesta en conflicto con el tema del arte su clímax de posibilidades poliédricas para interrogarse sobre sus propios mecanismos de representación. De otra, el cine sobre arte

estalla en toda una insólita multiplicidad de opciones formales y analíticas que lo llevan notablemente más lejos que una mera combinación de varias de las tendencias tratadas en la primera parte.

En esta segunda parte de la tesis, todas las tendencias estudiadas en la cartografía inicial sufrirán todo tipo de mutaciones y combinaciones entre sí, propondrán soluciones radicales a algunas de sus preguntas principales y generarán incluso desarrollos en formatos que excederán lo estrictamente cinematográfico o televisivo. No pocas de las obras más arriesgadas del cine sobre arte, que lograron algunos de los descubrimientos formales o críticos más extraordinarios –pero que nunca encontraron ubicación satisfactoria en los estudios sobre este tema–, adquieren una nueva luz si se estudian desde las líneas maestras del cine-ensayo, que han ido consolidando desde los años noventa especialistas alemanes, franceses, norteamericanos y españoles. En esta forma confluyen, a mi parecer, las experiencias más sorprendentes del film sobre arte en la actualidad, en una tendencia cuyo rastro puede trazarse hasta inicios de los años cincuenta. Lo propio del film-ensayo es la interrogación sobre cada una de las variables de que se compone la obra fílmica, que ya nunca se usarán de forma gratuita: la música, la voz, el montaje o los movimientos de cámara, no repiten en el cine-ensayo sin más, de forma acrítica, clichés anteriores que han funcionado en otras películas sobre otros temas; el ensayo piensa formas específicas de narración y puesta en escena con los que aportar una representación original sobre un tema que puede ser nuevo, o que puede haberse tratado hasta la saciedad. El resultado será una obra única en concepción, duración, puesta en escena y materiales convocados, cuya forma no podrá utilizarse a modo de molde para hacer otras obras; será siempre una experiencia aislada y pregnante, que el espectador recorrerá sin asideros fáciles, guiado por un autor con conciencia de tal; una obra que permitirá, por tanto, una verdadera experiencia estética de descubrimiento del tema, obra o artista elegido. Esta segunda parte, sobre la que no hay bibliografía sólida al margen de algunos atisbos que comentaré, y que no llegan a establecer el nexo con los estudios recientes de cine-ensayo –lo que Pascale Cassagnau detecta como “documental de autor” partiendo de las coordenadas de la “política de los autores” de la Nouvelle Vague, lo que Fanny Étienne, partiendo de Bazin, llama *film d’art* por oposición a *film sur l’art* para denominar un tipo de films de autor sobre arte,

o lo que Gilles Marsolais llamará films “proteicos”, sin encontrarles nexos definitivos— estará apoyada por tanto en bibliografía francesa, inglesa y española sobre el cine-ensayo, y también por mi propia selección de títulos de lo que considero “film-ensayo sobre arte”, que serán organizados y analizados en función de distintas tipologías.

Esta segunda parte se divide en tres capítulos. Un primer capítulo está dedicado a acotar conceptualmente algunas de las claves de esta encrucijada teórico-práctica, partiendo de lo propuesto en la primera parte y poniéndolo en relación con estudios sobre el ensayo literario, el fotográfico y el audiovisual. Un segundo capítulo recorre algunas de las principales formas de film-ensayo y estudia sus peculiaridades expresivas cuando su tema es artístico. Me centro aquí en tres formas previas de ensayo: el retrato, el autorretrato y el cuaderno de apuntes; pero también propondré una forma particular de relación entre cineasta y artista, la más compleja que conozco en términos cinematográficos, la que más posibilidades de juego creativo mutuo permite, y que he denominado “diálogo ensayístico”. En ella, un cineasta-autor con una trayectoria previa y un universo reconocible se acerca a la obra de un artista del pasado o presente, que también tiene una propuesta estética propia, y la película consistirá en el choque resultante entre ambos sistemas de signos: una obra única que se interroga sobre los perfiles de sus respectivas propuestas estéticas, sobre sus ecos y divergencias. Como coda a esta segunda parte, algunas notas sobre el film-ensayo expandido, que será mi objeto de investigación en el futuro inmediato: la entrada de los ensayistas en el museo, la instalación física, donde todas las posibilidades de juego con los materiales se multiplican exponencialmente, y donde se hace realidad, por primera vez, la capacidad de interacción del espectador con la obra.

La tercera parte de la tesis consiste en siete estudios específicos: el análisis de cinco películas construidas como diálogo entre el cine-ensayo y alguna de las artes, enmarcados de nuevo por un preludio y una coda. El preludio está dedicado a las herramientas que emplea el pionero del cine sobre arte Luciano Emmer para operar el paso del *racconto* al ensayo en la última etapa de su filmografía. La coda, por su parte, está dedicada a la versatilidad innata del film-ensayo para desmontar semánticamente las imágenes con que se legitima el poder, para releer y repensar desde sus posibilidades críticas ciertas mitologías artificiales sostenidas en construcciones iconográficas muy

conscientes; en este caso, me centro en tres películas sobre tres iconografías de estados totalitarios, a partir de los trabajos de Basilio Martín Patino, los cineastas alemanes Alexander Kluge y Peter Schamoni, y el cineasta ruso Aleksandr Sokurov. Entre ambos estudios, los cinco análisis específicos: primero un film-ensayo sobre escultura, *Les statues meurent aussi* (A. Resnais y C. Marker, 1953), uno de los primeros y mejores ejemplos de film-ensayo sobre arte, centrado en la escultura africana y su recepción europea, que construye todo un mecanismo de asociaciones discursivas para acabar en una rotunda condena del colonialismo. El segundo estudio está dedicado a un film-ensayo sobre pintura, *Hubert Robert, una vida afortunada* (A. Sokurov, 1996), en el que este cineasta ruso, quizá el más importante de la actualidad, realiza una aproximación insólita a la pintura del artista francés del siglo XVIII Hubert Robert, donde caben el teatro japonés, Dostoievsky o la estética de los iconos. Un tercer estudio sobre el encuentro de film-ensayo y arquitectura está consagrado a la película *Apuntes de Frank Gehry* (S. Pollack, 2005), en la que Sydney Pollack trata de comprender a través de la lente de una cámara portátil, opuesta a las de sus películas de ficción con estrellas de Hollywood, en qué se apoya la fascinación que siente por el edificio recién construido por su amigo Frank Gehry en Bilbao. Otro estudio de film-ensayo y fotografía se realiza a partir de la película *Naturaleza muerta* (H. Farocki, 1997), donde el ensayista alemán Harun Farocki plantea una lectura comparada de la fotografía publicitaria actual y el bodegón clásico de tradición holandesa y española, en un acercamiento que bebe tanto de Marx como de Roland Barthes. Por último, un estudio dedicado a un film-ensayo sobre *ikebana* –arte floral japonés–, con la película *Ikebana* (H. Teshigahara, 1956); obra extraordinaria y muy desconocida, contemporánea de *Le mystère Picasso*, *Ikebana* propone un acercamiento de enorme creatividad cinematográfica a este arte mayor de la tradición japonesa, cruzada en el siglo XX con las preocupaciones formales de la escultura contemporánea europea. En todos estos capítulos realizaré análisis de estructura, posición de la película dentro de las trayectorias de sus autores, y herramientas movilizadas para interrogar críticamente las obras de partida, además de poner en contexto las obras desde el punto de vista de la historia del arte.

La presentación de un texto escrito sobre cine obliga a plantearse el formato de presentación de las imágenes aportadas. Renunciando a adjuntar un DVD con

fragmentos de secuencias porque disgregaría demasiado la lectura de texto e imagen, pretendo construir a lo largo de estas tres primeras partes una auténtica argumentación icónico-verbal donde las imágenes fijas, por un lado, no simplemente ilustren lo que dice el texto, de forma redundante, sino que lo completen haciendo ver lo que el texto no podría sino sugerir vagamente. Por ejemplo, comprobar la efectividad del resultado que obtiene Alain Jaubert al borrar digitalmente los personajes de un cuadro de Gauguin para estudiar la composición del fondo del cuadro. Pero por otra parte, y tratándose de imágenes fijas a partir de imágenes en movimiento –y en un texto donde analizo recursos expresivos concretos que el cine logra por encima de la fotografía fija de un libro de Historia del Arte o de la mera descripción textual–, he intentado un sistema de montaje de imágenes que den cuenta de las posibilidades de dichos recursos. Así, la sucesión de encadenados a partir de detalles de un rostro con que los tres directores sugieren que el personaje eleva su mirada hacia un ángel en *Racconto da un affresco*, estará representado por una sucesión de fotogramas fijos dispuestos en horizontal que permiten apreciar exactamente el mismo efecto, con el valor añadido de que al fijarse de forma simultánea sobre la página se puede apreciar mejor que se trata de dos únicos detalles repetidos con angulaciones de cámara cambiantes.

En cuanto al marco de trabajo, la denominación de cine sobre arte no incluye todo el cine donde aparezca arte, sino sólo aquel que establezca un diálogo técnico efectivo entre ese arte representado y el cine. La forma más débil de este diálogo se da en muchos ejemplos del llamado *biopic* de artista, y por ello, por la prioridad que dan al relato dramático de ficción frente a la reflexión sobre el arte, suelen quedar excluidos de los libros y catálogos de cine sobre arte desde los inicios. Yo sí lo abordaré, como dije, aunque apuntando hacia aquellas transgresiones del *biopic* que tocan ya, desde la dimensión de la ficción, con el campo fecundo del cine-ensayo. Me limito en este estudio, por otro lado, a las artes visuales, que establecen posibilidades de diálogo más estrechas con el medio del cine. La excepción serán precisamente algunos *biopics* sobre músicos, que heredan sin apenas cambios los modelos de la biografía mítica de pintor o escultor en que se basan los ejemplos clásicos de este género.

Caen también fuera de este trabajo algunas películas sobre arte que pertenecen a otros ámbitos de estudio. En primer lugar, las películas realizadas por artistas, como por

ejemplo los films de Duchamp, Léger, Magritte o Warhol, que obedecen a una finalidad bien diferente de la considerada en este libro —exactamente la contraria: no se trata de un cineasta intentando desentrañar nuevas potencialidades de una obra de arte, sino de un artista intentando desentrañar nuevas potencialidades del cine—, y que además han sido notablemente estudiadas en nuestro país en libros como *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas* (Carlos Tejeda, Cátedra, 2008). También se apartan de este marco de estudio las películas puramente experimentales realizadas a partir de motivos artísticos, y que tienen igualmente otras variables de análisis que las sitúan fuera de esta línea de investigación; me refiero a experimentos tan notables como los de Val del Omar, con sus traducciones poético-místicas del arte castellano, gallego o andaluz —sobre los que ya hay una bibliografía imponente en castellano—, a los de Pere Portabella a partir de las pinturas de Miró, o a ejercicios de “pictocinematografía” como el de Antoni Pinent a partir de la *Gioconda* (*Gioconda / Film*, 1999). También lo exceden, por el mismo motivo, films que animan libremente pinturas o grabados de artistas del pasado, como ocurre en ejemplos por parte de Raoul Servais sobre Paul Delvaux (*Papillons de nuit*, 1998), o Txuspo Poyo sobre *El gran vidrio* de Duchamp (*Delay Glass*, 2007), llegando a recorridos en tres dimensiones por grabados de Piranesi como el desarrollado recientemente por la empresa Factum Arte. Por último, un acercamiento académico a las series de televisión sobre arte exige un estudio individualizado de dicha materia, con estancias de investigación en los archivos de la BBC inglesa y la ORTF de Francia, para empezar, que aún no he podido realizar, pero que no descarto acometer en otra ocasión. En este trabajo sólo incluyo referencias, por ser la culminación de una de las tendencias tratadas, a la serie *Palettes* de Alain Jaubert (1987-2002).

En cuanto a la bibliografía, el cine sobre arte puede acotarse en tres grandes épocas de estudio. Una primera correspondería a la década 1946-1956, que va desde unos primeros artículos fundamentales en la *Revue du cinéma*, a tenor del descubrimiento en festivales del cine de Luciano Emmer, hasta la publicación de *Beaux Arts et cinéma* (1956) de Henri Lemaître, resumen de todo lo ocurrido hasta entonces, y anuncio del declinar de la efervescencia teórica y práctica inicial, que se confirma una década después en *Dix ans de films sur l'art* (1966), del mismo autor, con consideraciones muy relevantes sobre el impacto de la recién aparecida televisión en este ámbito. En este arco

temporal se saludarán con fervor –con Bazin a la cabeza– las posibilidades del cine sobre arte como fórmula capaz de regenerar por completo el género documental, y se publicarán catálogos internacionales por parte de la UNESCO, como detallaré en el primer capítulo. Es en este contexto donde debe incluirse además “El celuloide y el mármol”, el nuevo y altamente subjetivo *paragone* del cine con respecto a la novela, la poesía, la pintura, la música y la arquitectura que Eric Rohmer publicó en cinco números del *Cahiers du cinéma* de 1955, para demostrar la superioridad teleológica del nuevo medio; un texto que el propio autor revisitará primero en una emisión de televisión de 1966 que invierte los términos –preguntando a escritores, músicos o arquitectos sobre cine– y que medio siglo después comentará en una larga entrevista con Noël Herpe y Philippe Fauvel, donde el pesimismo con que analizaba en 1955 las otras artes acaba incluyendo al cine. También en ese arco temporal se escribirá la primera aportación española importante: *La cinematografía y las artes* (1952), del historiador del arte José Camón Aznar. Esta obra, que combinaba algunas de las principales aportaciones de la teoría cinematográfica y de la teoría del cine sobre arte hasta la fecha, incluía su propia intuición de especialista en la materia: en efecto, Camón era uno de los historiadores del arte de referencia en nuestro país y será además colaborador en futuros films españoles sobre arte, como *Goya y las pinturas negras* (Christian Anwander, 1959).

Después de casi dos décadas de relativo abandono del tema, la década de 1980 ve resurgir en Francia el interés en la materia con la aparición casi simultánea de dossiers especiales, congresos y publicaciones. Los *dossiers* aparecen en la revista *Cahiers du cinéma* en 1980, 1988 y 1990, incluyendo estados de la cuestión, análisis de películas, y entrevistas a cineastas. También hay dos congresos que dan lugar a publicaciones: “Cinéma et peinture”, dirigido por Raymond Bellour y Louis Marin en junio de 1987, del que deriva una publicación en 1990, *Cinéma et peinture. Approches*; y “Peinture-cinéma-peinture”, dirigido por Germain Viatte, del que se deriva un catálogo del mismo nombre, profusamente ilustrado, en 1989. Pero ante todo en esta década se publican en Francia dos libros fundamentales que investigan nuevos caminos para la teorización del cine sobre arte: *Desencuadres* (1987) de Pascal Bonitzer, y *El ojo interminable* (1989) de Jacques Aumont, que se acercarán a la materia desde un nuevo ángulo, el de la

influencia subterránea en el cine de ficción, no necesariamente centrado en el arte, de cuestiones de representación pertenecientes a la historia de la pintura. Ésta es la línea de la que bebe el libro más completo de cine sobre arte escrito en España, *La pintura en el cine* (1995), de Áurea Ortiz y María Jesús Piqueras, acotado al cine de ficción a excepción de algún breve apunte sobre el documental de arte. Algunos años antes se publicaba además en España el estudio pionero del profesor Juan Antonio Ramírez sobre las relaciones entre cine y arquitectura, estudiadas desde la perspectiva de la Historia del Arte, en *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro* (1986). Dicha segunda etapa nace en paralelo a la creación en 1981 del *Festival International de Film sur l'Art de Montréal*, que sigue siendo aún hoy el más importante del mundo y culmina con la inauguración de una bienal sobre el tema en el Centro Georges Pompidou de París, que no logró consolidarse en igual medida, pero que tuvo momentos muy notables.

Una tercera etapa en los hitos bibliográficos, desde poco antes del cambio de siglo hasta al menos 2011, supone la confirmación de que el estudio de este género ha vuelto para quedarse: en 1997 hubo un coloquio importante en Aix-en-Provence, concretado en el libro *Le film sur l'art et ses frontières* (1998), se inaugura la revista mensual *Zeuxis* (2000-2007), dirigida por Gisèle Breteau Skira y dedicada exclusivamente a la cuestión, se recuperan en Italia las figuras de Emmer, Longhi, Barbaro y Ragghianti, con ambiciosos estudios, y se publican monografías tan decisivas como la del profesor Antonio Costa, *Il cinema e le arti visive* (2002), además de algunas notables síntesis a modo de estado de la cuestión, como las de Paola Scremin y François Albera. En la primera de ambas, escrita para la entrada “film sull’arte” (2003) en la Enciclopedia Treccani, la investigadora sintetiza la noción e historia del cine sobre arte a partir de algunos títulos clave en diversas tendencias; en el segundo, el artículo de 2008 “Cinéma et peinture, peinture et cinéma”, François Albera resume a partir de algunas publicaciones recientes las principales líneas de debate en la actualidad, como el débil estatuto del término “pintura” en el binomio “cine-pintura” repetido en innumerables publicaciones y congresos; un término del que es necesario hacer precisiones de todo orden, desde el punto de vista histórico o metodológico. Un libro clave, *Le film sur l'art* (2005) escrito en Canadá por Gilles Marsolais, y apoyado en el potente archivo del

Festival International de Film sur l'Art de Montréal, apunta ya a una nueva posible concepción en la materia: según Marsolais, el cine sobre arte realizado desde los años ochenta presenta una creatividad y efervescencia comparable a la que se vivió en los inicios del género, al final de los años cuarenta, y por tanto hoy es más necesario que nunca trazar las líneas por las que discurren estas nuevas tendencias. En España, dos libros más se interesan por otros matices: el de José Luis Borau *La pintura en el cine, el cine en la pintura* (2003), que recoge dos discursos del cineasta que se aproximan de forma libre, en díptico, a los dos lados de la frontera cine-pintura para estudiar la influencia mutua; y el libro de Rafael Cerrato, *Cine y pintura* (2009) que aporta – además de una recusación razonada a la afirmación de Ortiz y Piqueras de que el cine español ignora su legado pictórico– dos interesantes estudios sobre la presencia de Goya en el cine de ficción español, y sobre la importancia de la pintura en el cine de Víctor Erice. La primera monografía en inglés, *Framing pictures: film and the visual arts*, de Steven Jacobs, de fecha tan tardía como 2011, consolida en definitiva la expansión de estos estudios, y combina los hitos tradicionales de la bibliografía europea con su desembocadura en algunos recorridos del videoarte.

El cine de no ficción sobre arte es un campo cinematográfico prácticamente desconocido en España, tanto para los estudios de cine como para los de Historia del Arte –fuera de ese hito de nuestro país referenciado en todos los estudios internacionales que es *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992)–. Además de lo que ha aportado a mi trabajo la investigación en filmotecas, archivos y festivales de Europa, Canadá y Estados Unidos, un factor muy reciente contribuye además a un acercamiento a esta materia que antes se presentaba como más bien inaccesible. En los últimos años se están rescatando y editando por primera vez muchos de los hitos de la primera época del cine sobre arte: el remontaje del *Michelangelo* (1940) de Curt Oertel aparecía editado en 2003, los cortometrajes de Alain Resnais se editaban en España en 2009, los decisivos films sobre arte de Luciano Emmer los editaba en 2010 la Cineteca de Bologna, y lo mismo sucedía con dos de las cumbres belgas del género: *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46) y *Rubens* (1948), recién editadas por la Cinemateca de Bruselas en 2013. Más avanzado 2013, y gracias a la misma Cinemateca belga, aparecían por fin los trabajos principales de toda la primera etapa del cine belga sobre

arte, una de las tres escuelas más importantes: me refiero a las obras de Charles Dekeukeleire, André Cauvin, Pierre Alechinsky, o Luc de Heusch. Otras películas notables para establecer un relato lo más sólido posible siguen siendo sólo accesibles en dichas filmotecas y archivos, como las de Carlo L. Ragghianti, Roberto Longhi y Umberto Barbaro, Glauco Pellegrini, Pierre Kast, Jean Grémillon o Frédéric Rossif. Y otras siguen de momento perdidas, quizá definitivamente, como el *Rubens et son temps* (1938) de René Huyghe, la versión original del *Michelangelo* (1940) de Curt Oertel, o el *Max Ernst* (1947) de Alain Resnais. Otras, en fin, como la que podría haber sido el *Guernica* de Flaherty, sólo podemos imaginarlas a partir de las declaraciones del cineasta a sus ayudantes, y de los brutos montados por su hermano David tras su muerte. Sirvan estas notas para animar a nuestra Filmoteca Española a rescatar y hacer accesible la parte de nuestra producción que merece estar entre estos nombres internacionales, especialmente títulos tan relevantes como el *Velázquez* (1937) de Ramón Barreiro, o *El Greco en su obra maestra: El Entierro del Conde Orgaz* (1953) de Juan Serra Oller. A lo largo de estas páginas aportaré un buen número de producciones españolas que considero de relevancia internacional, pero un estudio sistemático de nuestra producción desde los años treinta sigue pendiente.

Recién terminada la Segunda Guerra Mundial, el arte en general y el cine sobre arte en particular se revelaron como instrumentos eficaces de diálogo entre los países que acababan de masacrarse, instrumentos con los que construir una nueva Europa en base a valores diametralmente opuestos a esa competición feroz entre nacionalismos que había desembocado en dos guerras mundiales. Quizá no sea en absoluto frívolo recuperar hoy el estudio y la práctica de estos instrumentos, en esta otra Europa en plena decadencia neoliberal, apoyada en directrices diametralmente opuestas a las del bienestar de sus ciudadanos; opuestas, en definitiva, a todo lo diseñado por los artífices de aquel nuevo espacio de pensamiento y Derecho que surgió a finales de los años cuarenta. Quizá hoy, el cine sobre arte pueda volver a constituirse en un espacio de reflexión con el cual entendernos de nuevo, con el cual pensar otros futuros, apoyados en lecturas actualizadas de las obras de arte del pasado; porque estas obras que desde hace siglos hablan una y otra vez sobre la belleza, la angustia, el poder, el deseo, la muerte o la denuncia de la violencia, no son sino variaciones en torno a la esencia de lo

específicamente humano; que es, quizá, la única variable que ha olvidado tomar en cuenta la actual construcción europea.

De acuerdo con esto, y antes de unas conclusiones en las que estableceré vínculos fructíferos entre todos los materiales convocados en ella, mi tesis termina por una cuarta parte práctica: dos film-ensayos sobre arte y un film procesual realizados durante la preparación de mi tesis, con los que he pretendido, a la vez, poner a prueba algunas de mis ideas e intuiciones sobre este género –para confirmarlas o desmentirlas a la manera de un experimento de laboratorio–, y también demostrar que con la actual democratización de las herramientas audiovisuales, la Historia del Arte puede expandir sus recursos –sin por ello abandonar los que ya tiene– para llegar más lejos en sus investigaciones; la situación es tal hoy, que una sola persona, de la misma manera que escribe por sí mismo un ensayo de Historia del Arte, puede grabarlo. Y grabar permite, por ejemplo –y no es poco–, mostrar al artista trabajando, documentar su proceso. Estas tres películas realizadas en solitario, seleccionadas en festivales nacionales e internacionales, dan fe de todo ello, logrando además posibilidades de difusión insospechadas para un estudio de Historia del Arte: las que le da la sala de cine, la televisión, Internet. El género del film-ensayo –o no-género, porque cada obra crea un molde intransferible en función de su contenido– se prueba hoy como un eficaz transmisor de pensamiento a escala internacional, inmediata, accesible y con frecuencia gratuita; películas como *Memoria del saqueo* (Pino Solanas, 2004), *The shock doctrine* (Michael Winterbottom, 2009), *Una granja para el futuro* (Rebecca Hosking, 2009), *Inside Job* (Charles Ferguson, 2010), *The Light Bulb Conspiracy* (Cosima Dannoritzer, 2010), o *DebtOcracy* (Katerina Kitidi, 2011), que se valen en distintos grados de las posibilidades del cine-ensayo, han logrado resumir y difundir ideas muy complejas sobre economía, política, agricultura o procesos sociales de una forma global y de manera perfectamente accesible, sirviéndose además de las posibilidades de difusión y subtitulación del audiovisual, mucho más rápidas que la traducción de un libro. ¿Por qué la Historia del Arte no puede sumarse a este proceso, y producir conocimiento y debate sobre los motivos que le son propios valiéndose de estas herramientas perfectamente asentadas desde hace ya años? Ejemplos como los de algunos documentales que trataremos de David Hockney o algunos ensayos de Peter Greenaway

colocan al historiador del arte frente a la posibilidad real de plantear líneas de debate muy fructíferas para su campo a partir de estos recursos audiovisuales. Este libro, con las tres películas que lleva adjuntas, pretende contribuir a ampliar los límites operativos de la Historia del Arte y los Estudios Visuales, dando algunas claves teóricas y prácticas con las que ponerse a trabajar inmediatamente.

Esta tesis ha sido escrita con la ayuda de una beca FPI correspondiente al proyecto de investigación *El Sistema del Arte en España 1975-2005* (HUM 2007-60149) de la Universidad Autónoma de Madrid. Un avance de la idea completa, limitada al caso de estudio de la última etapa de Luciano Emmer fue publicada en febrero de 2013 por la revista de la Universidad Complutense *Sesión no numerada*, y una versión reducida está incluida como capítulo en la tercera parte de la tesis. También he ido avanzando bastantes de sus claves en congresos y seminarios desde la entrega en 2008 de mi trabajo de DEA, titulado ya “Cineastas en el museo: el arte como espejo. Intersecciones entre ensayo audiovisual e Historia del Arte”. La conclusión abierta de mi planteamiento –no un punto final sino un punto y aparte– será mi conferencia “El film-ensayo sobre arte”, en el Congreso de la American Comparative Literature Association (ACLA) en la New York University del 20 al 23 de marzo de 2014.

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis es el resultado de cinco años de investigaciones, que comenzaron con algunas intuiciones sobre la relación entre film-ensayo e historia del arte en septiembre de 2008. A ello dediqué mi trabajo de DEA, defendido un año más tarde. Entre los agradecimientos es de rigor comenzar por quien ha sido mi director desde octubre de 2009, el profesor Jesús María Carrillo, al que agradezco haberme acompañado en todo el recorrido posterior hasta esta versión final; agradecimiento que hago extensible a la profesora Valeria Camporesi, que ha tenido la amabilidad de revisar todo el texto como tutora. A lo largo de estos cinco años de trabajo he visitado algunos centros de gran relevancia para el desarrollo de mis ideas, gracias a estancias de investigación cubiertas por la beca FPI. Las primeras estancias de investigación me llevaron al Institut National d'Histoire de l'Art (INHA) de París, donde agradezco el apoyo de Sylvie Bardou y Anne-Laure Pierre; a la Université de Montréal (UdeM) en Canadá, donde agradezco a Nicole Tremblay; y al Museum of Modern Art (MoMA) de Nueva York, donde Jenny Tobias me ofreció toda su colaboración y me aportó valiosos documentos. Las partes centradas en el cine italiano sobre arte, imposibles de encontrar en bibliotecas españolas, fueron preparadas durante una estancia de investigación fundamental en la Cineteca de Bologna, institución que supuso sin duda el descubrimiento crucial a la hora de encontrar la forma final de mi tesis. Con respecto a esta parte, agradezco a la investigadora Paola Scremin sus enriquecedoras sugerencias y también el haberme prestado películas difícilmente accesibles incluso en archivos; a Valeria Dalle Donne y Marco Persico, de la Cineteca di Bologna, su generosidad y entusiasmo, y a Natalia Mancuso por ayudarme a descifrar algunos de los apasionamientos verbales de Longhi y Ragghianti.

Por el lado de Madrid, no podría haber realizado dichas estancias sin el apoyo de miembros del departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma como Carlos Reyero, Carmen Sánchez e Isabel Cervera, así como de Lola Vallejo en el Rectorado; también fueron fundamentales algunos visionados de fondos del archivo de Filmoteca Española, para lo que Trinidad del Río resultó de gran ayuda. Mi

agradecimiento también por algunas conversaciones muy enriquecedoras con María Luisa Ortega sobre Chris Marker y los perfiles problemáticos del género ensayo, que espero retomar, y también con Aurora Fernández Polanco y Selina Blasco en la Universidad Complutense.

En cuanto a los talleres prácticos ideados a partir de mi trabajo con el film-ensayo sobre arte, agradezco al departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela, y en particular a María Luisa Sobrino, Suso Sánchez, y el resto de organizadores del Congreso Internacional de Innovación Metodológica y Docente en Historia, Arte y Geografía celebrado en septiembre de 2011, por haberme incorporado como miembro del comité científico, y por haberme propuesto impartir un “Taller sobre aplicaciones del ensayo audiovisual a la Historia del Arte”, que pretendía ampliar la paleta analítica con que cuentan los estudiantes desde el momento de entrar en la carrera. Otro tanto equivalente, también a partir de mi película *El jardín imaginario*, lo realicé en la Universidad de Quebec en Montréal (UQÀM) por iniciativa de la profesora especialista en film-ensayo Viva Paci, que me brindó todo su apoyo para organizar un taller y un largo debate con sus estudiantes de cine verdaderamente interesante. De aquella sesión no olvido agradecer a Martin Bonnard, que se encargó personalmente de que la proyección resultara excelente a nivel técnico. Lo mismo va con respecto a la profesora Palmar Álvarez, del Carleton College de Minnesota (Estados Unidos), y a Olga Fernández, profesora de la Universidad Autónoma de Madrid, que me invitaron a debatir en sendos talleres con sus estudiantes las implicaciones académicas, estéticas y políticas de mi film-ensayo *Las variaciones Guernica*; y también a Lidia Mateo Leivas y Carmen Gaitán Salinas por invitarme a dar en el CSIC la conferencia “Filmar el Guernica: de Flaherty a Saura” en noviembre de 2013, dentro del seminario “Imágenes que piensan: la visualidad en los procesos de construcción de la cultura, la identidad y la memoria”. Agradecimiento también a Patricia López-Gay, del Bard College, por invitarme a dar una conferencia en el Bard College y a participar como ponente en su panel dentro del congreso ACLA 2014 –American comparative Literature Association– en la New York University, centrado en cine-ensayo, donde expondré las conclusiones de mi tesis doctoral.

Dejando el lado universitario, desde el lado cinematográfico agradezco a muchas de las personas con las que he debatido sobre mi idea del film-ensayo sobre arte, o que han contribuido a la difusión de mis ensayos. Ante todo, a Natacha Rios y Judith Havas por su colaboración esencial en mi película *El jardín imaginario*, la primera prestándome su voz única para la versión francesa, la segunda ayudándome con la revisión del texto francés. Al Festival Documenta Madrid 2012, dirigido por Antonio Delgado, que mandó ambos directamente a la sección oficial, siendo lo primero que presentaba nunca a un festival. A Javier Miranda y Olga Álvarez, del Festival Alcances de Cádiz, que me apoyaron con entusiasmo desde el primer momento; a Patrick Bernabe y Coté Bello, del Festival Cinespaña de Toulouse, y a los organizadores y subtituladores del Festival Biografilm de Bologna, sobre todo Chiara Liberti. Mi agradecimiento a los programadores de festivales que eligieron mis películas para sus selecciones, desde México a Córcega, de Portugal a Uruguay. También a Helena Grande y Javier Ramírez, por invitarme a presentar mis películas en su ciclo de cine-ensayo de la Universidad Complutense; a Víctor Berlin y Beatriz Navas por invitarme a formar parte del archivo PLAT de nuevos cineastas españoles; y a la asociación de cine documental DOCMA, con Andrea Guzmán, David Varela y Silvia Rey al frente, por incluir mi película *Las variaciones Guernica* en un programa de cortometrajes que la ha llevado a cines, museos, universidades y centros culturales de Valencia, León, Barcelona o Nueva York.

Agradezco a Antonella Broglia y Javier Romero Garriz su entusiasta invitación para dar una conferencia sobre mi trabajo en TEDxMadrid 2013. También a María Jesús Martín y José Chica, fundadores de la experiencia Tren de Sombras en Jaén, por su interés en mi trabajo y por su cálida invitación a presentarlo en su ciudad, y a Hilario J. Rodríguez y Carlos Tejeda por invitarme a participar en su ciclo de conferencias “Cine XXI, Directores y Direcciones”. Y por supuesto a Oskar Alegría, Flavio G. García, Samuel Alarcón, Carmen Latorre, Luis E. Parés, Carmen Chacón, Fernando Vílchez, Sergio Vega, Eléonore Béquignon, Mariana Oliveira de Melo, Marta San Vicente, Nayra Sanz, Víctor Moreno, Andrea Morán, Raquel Díaz Outón y todos aquellos con los que he tenido conversaciones enriquecedoras sobre este asunto, empezando por mi brillante hermano pequeño, Carlos García. Por su apoyo incondicional en todo momento, desde muchos años antes de comenzar esta tesis, un agradecimiento muy especial a mi familia,

mis padres y abuelos, que han puesto todo de su parte para que esta tesis, y todo lo demás que he hecho, llegue a existir y exista con éxito. Y no olvido a Donaciano Bartolomé y María Luisa Sevillano, a quienes agradezco de veras su cariño y consejos académicos prácticamente desde que nací. Gracias especiales a Elyssa Lewis por la revisión del texto inglés de la introducción, conclusiones y resumen, y por su amistad entusiasta al otro lado del océano. Y gracias, para terminar, a Jeanne de Petriconi, con quien comienzo a imaginar y debatir las emocionantes posibilidades teóricas y prácticas del cine en el espacio del arte, que es la línea que abriré al cerrar esta tesis.

Por último, y muy en especial, mi reconocimiento a Juan Antonio Ramírez, mentor, amigo, persona de enorme influencia para varias generaciones de historiadores del arte, a quien tanto debo y sin cuyo entusiasmo, sin ninguna duda, esta tesis no existiría; él fue el director de mi trabajo de DEA sobre el mismo tema en 2007-2008, que es la matriz del estudio que ahora presento, y él fue el primer director de esta tesis, antes de su prematuro fallecimiento en septiembre de 2009. Fue él quien me convenció, cuando ya había decidido dejar el mundo académico para dedicarme al cine, de que hacer cine no era incompatible con hacer una tesis. No entendí en su momento a qué se refería, pero ahora puedo confirmar su intuición, y también que con la base teórica de una investigación doctoral se comprenden las posibilidades del cine de manera más profunda. Gracias asimismo a su mujer, Carmen Blanco, y a su hija, Julia Ramírez, por su apoyo y cariño desde entonces. Esta tesis está dedicada a la memoria de Juan Antonio, que sigue muy viva.

I. El cine sobre arte: usos, cartografías, recorridos

PRELUDIO

EL PAPEL DEL CINE SOBRE ARTE EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA NUEVA EUROPA TRAS LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

El cine sobre arte antes de la Segunda Guerra Mundial

En enero de 1938, el sociólogo y teórico alemán del cine Siegfried Kracauer, exiliado en París tras huir del nazismo, relataba su sorpresa tras la proyección pública de dos experimentos cinematográficos: el primero, un film ruso en blanco y negro, mostraba una aproximación a las obras de arte del Museo Hermitage; el segundo, en color, presentaba cuadros de Rubens y otras obras célebres de la escuela holandesa. En su artículo pionero, el alemán intuye las posibilidades derivadas de este diálogo estético y explica que, mientras el primero desbordaba de largo las funciones de la reproducción meramente fotográfica, el segundo hacía nacer, por vez primera, reproducciones que no sólo se acercan al cuadro reproducido, sino que lo forzaban hacia nuevos enunciados:

No es posible para quien no ha visto estos films, suponer que logran transmitir otra cosa que la restitución más o menos feliz de los originales. El hecho es que sobrepasan de largo nuestras expectativas y producen un efecto totalmente inesperado.¹

Hoy se puede aventurar que la película a color que sorprendió decisivamente a Kracauer, y que se sitúa en el origen de toda la tradición crítica sobre esta cuestión, fue *Rubens et son temps*, realizada por el conservador jefe de pintura del Louvre, René Huyghe. Diez años después de este texto, el propio Huyghe recordará su obra como ejemplo de la capacidad analítica y pedagógica del cine con respecto al estudio de las artes visuales, en la Primera Conferencia Internacional del Film sobre Arte, celebrada en París².

En la misma época y de manera simultánea, tres países habían comenzado a realizar films que proponían, a través del medio cinematográfico, reinterpretaciones novedosas

¹ Kracauer (1938), p.22. Las traducciones de bibliografía en inglés, francés e italiano son mías.

² Ver *Report of the First International Conference on Art Films* (1948), p.8. Jean Vidal, dice por otro lado que es el único film sobre pintura producido en Francia antes de la guerra (Vidal, p.120), si bien tenemos noticia por Roberto Paoletta de unas *Bodas de Caná* del Veronés, filmadas por Augusto Baron en 1935 (Paoletta, p.47)

de las imágenes de la Historia del Arte. Se trataba de Italia, Francia y Bélgica, que serán de hecho los principales productores de films sobre arte durante las siguientes décadas. Antes de entonces, los acercamientos del cine a las artes visuales se habían producido, bien con un carácter puramente documental, bien con una intención de experimentación formal que prolongaba las investigaciones de las vanguardias pictóricas. En el segundo grupo se encuentran experiencias como el *Ballet mécanique* (1924), de Ferdinand Léger, o el *Anemic cinéma* (1926) de Marcel Duchamp, juegos líricos abstractos que exploraban patrones rítmicos en el campo visual de la imagen en movimiento. Del primer grupo, por su parte, ha trascendido la propuesta del actor y dramaturgo francés Sacha Guitry, quien en 1915 decide filmar a algunos artistas célebres, como Rodin, Monet o Renoir, que formaban parte del entorno de amistades de su padre; la película resultante, *Ceux de chez nous*, será remontada con un nuevo texto hablado en los años cincuenta³, sin por ello dejar de ejemplificar un modelo de film testimonial, aún alejado de todo análisis de las imágenes: como apuntará André Bazin en un artículo de 1949, «no se trataba para Guitry más que de conservar una fotografía animada de un personaje célebre»⁴.



Rodin, Renoir y Monet en *Ceux de chez nous* (Sacha Guitry, 1915)

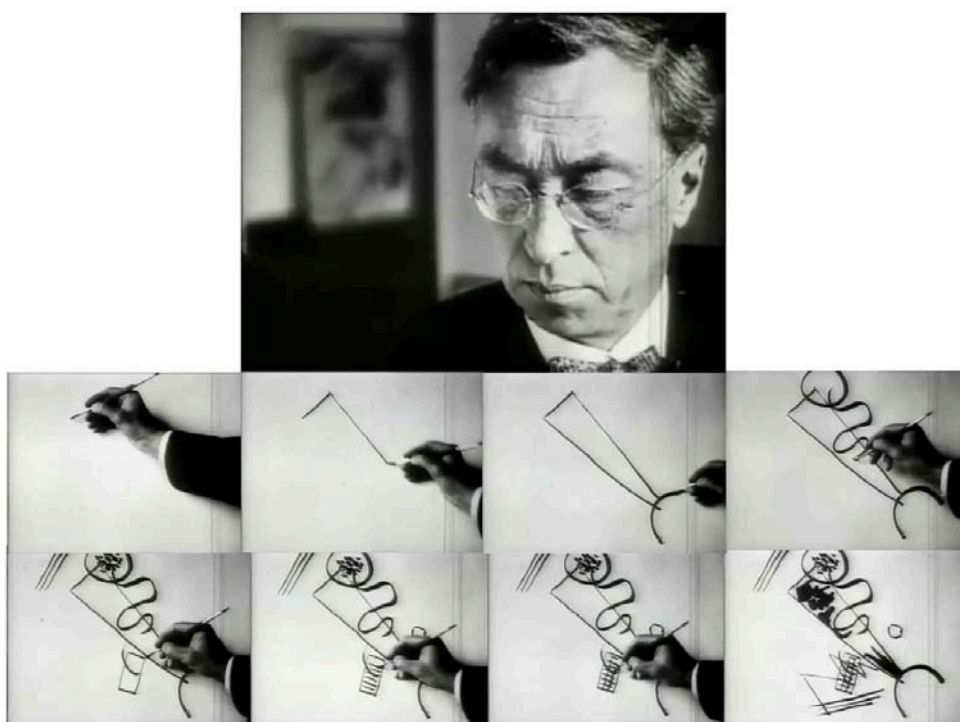
Otra experiencia equivalente se dará en Alemania cuando el cineasta Hans Cürlis decida en los años veinte filmar a artistas alemanes trabajando⁵. A su serie de cortometrajes *Las manos creadoras* (*Schaffende Hände*, 1923-29), debemos hoy las únicas filmaciones de artistas como Kandinsky, al que no sólo vemos retratado para la cámara, como ocurría con los artistas de Guitry, sino que asistimos además al propio proceso de creación de

³ Ver Prieur (2000), p.56

⁴ Bazin (1949), p.114

⁵ En 1933 Cürlis devendrá uno de los documentaristas oficiales del III Reich. Ver Michaud (1998b), p.16

algunas obras, al encuadrar planos de las manos de estos artistas en proceso de pintar. Sigue tratándose de una fotografía animada, pero que desplazaba significativamente el encuadre del rostro a las manos, del retrato al proceso de creación, que privilegiaba ya la atención a la obra haciéndose, y no tanto al autor que la trabaja, lo que deriva en una documentación del proceso que tiene un interés mayor desde el punto de vista de nuestro estudio. Una opción parecida, donde se atiende al proceso, será la que tome en Estados Unidos una década después Elias Katz en sus cortometrajes sobre artistas⁶.



Capítulo dedicado a Wassily Kandinsky en *Las manos creadoras* (Hans Cürlis, 1926)

No será sin embargo hasta fines de los años treinta cuando la filmación de obras de arte y artistas adquiriera una fisionomía propia y pueda hablarse ya de una tipología particular, en la cual el cineasta se plantea preguntas específicas con respecto a su papel creativo en dicho confrontamiento. Paul Davay propuso en su momento el año 1939 como punto de inflexión: a partir de entonces el arte dejó de ser una excusa para los documentalistas, y se impuso como un verdadero tema:

Hasta aquí, las artes plásticas habían sido, con más o menos inteligencia, un medio, un añadido, un auxilio, casi un paliativo para los cineastas documentalistas. Esta vez, iban a devenir el verdadero

⁶ Ver Jacobs (2011), p.2

y exclusivo objeto del film, que no se contentaría ya con reproducirlas, sino que intentaría explorarlas, revelarlas.⁷

Acercarse a esta época de manera sistemática es aún difícil en función de las catalogaciones disponibles y el acceso a las copias. Con motivo del congreso *Le film sur l'art et ses frontières*, celebrado en Aix-en-Provence en 1997, el programador del Louvre Philippe-Alain Michaud advertía: «*La historia del film sobre arte es todavía muy fragmentaria: la rareza de las copias, las lagunas de los archivos y la ausencia de estudios históricos sistemáticos hacen hoy toda síntesis imposible o prematura*»⁸. Quince años después de esta afirmación, las lagunas siguen en gran medida inalteradas, pero al menos, gracias a algunas Cinematecas e iniciativas particulares, empezamos a tener acceso a algunos de los títulos clave de la primera época del cine sobre arte. Dominique Païni resumió en el *Cahiers du cinéma* algunas de las contradicciones mayores de este novedoso diálogo entre el cine y las artes visuales, con las que todo cineasta ha tenido que lidiar desde el principio: la dificultad de reproducir adecuadamente el color de la obra original, la imposibilidad de ser fiel a las diversas dimensiones de las obras, o la oposición baziniana entre el cuadro centrípeto y la pantalla centrífuga, a la que volveremos; también la introducción de elementos extraños a la experiencia museística original, como el hecho de alterar la inmovilidad de la obra con movimientos de cámara, el comentario extradiegético –la voz *en off*–, la música, y desde luego, el visionado en una sala de cine y después en la televisión⁹. Todas estas contradicciones son a la vez, en todo caso, peligros y oportunidades para los cineastas:

El film sobre arte es ante todo documental y su finalidad es heurística –mostrar obras de arte, pinturas, arquitecturas, esculturas– sabiendo que la intervención de la escritura cinematográfica sobre un conjunto de signos organizados plásticamente produce efectos múltiples que desbordan ese único punto de vista documental: ficción, discurso crítico, evaluación subjetiva.¹⁰

Es en estas primeras décadas donde se siembran todas las semillas teóricas que desembocarán en ejemplos más recientes y complejos, y por ello resulta especialmente sugestivo acercarse a algunas de esas propuestas pioneras, sorprendentemente sólidas

⁷ Davay (1949), p.14

⁸ Michaud (1998b), p.15

⁹ Païni (1988), p.XIV

¹⁰ Ibid., XIII

desde la mirada actual, quizá más habituada a encontrarse con derivaciones acomodadas y sin riesgo de estos primeros experimentos de diálogo entre cine y artes visuales. A pesar de las lagunas que aún existen, podemos ir completando poco a poco un relato provisional a partir de algunos de estos ejemplos clave que ya desde su presentación suscitaron debates decisivos para el desarrollo de este género.



Parecidos razonables entre pintura flamenca y habitantes belgas del siglo XX en *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938)

En Bélgica, uno de los países centrales para esta cuestión, destacan en el cortometraje *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938), que exploraba de forma lúdica parecidos razonables entre rostros de la pintura flamenca y rostros filmados en el presente del cineasta, y sobre todo *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin 1939) película oficial para el Pabellón Belga en la Feria Mundial de Nueva York de 1939, que recorría y fragmentaba el políptico de los hermanos Van Eyck con escalas de plano y movimientos de cámara que permitían mirar esta obra de infinitos detalles de una manera insólita hasta entonces.



Recorrido vertical por la tabla de los ángeles músicos del Políptico de Van Eyck, que combina movimientos de cámara con distintas escalas de plano. *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck* (André Cauvin 1939)



Filmación del proceso de restauración del Políptico después de su recuperación tras el robo nazi en la Segunda Guerra Mundial. *Le retour de l'Agneau Mystique* (André Cauvin, 1946)

Aún más revolucionario, pero dado a conocer varios años después, Luciano Emmer había reinventado en Italia junto a Enrico Gras y Tatiana Grauding los frescos de Giotto en la Capilla Scrovegni de Padua; con ellos dieron forma, a partir de reproducciones fotográficas de la editorial Alinari, a su experimento *Racconto da un affresco* (1938), quizá la película sobre arte más influyente de toda la primera época. En pleno apogeo de los nacionalismos, explica la investigadora Paola Scremin, el film sobre arte es promovido con el encargo de representar una fuerte identidad cultural con fines propagandísticos, y así se multiplicarán los films sobre monumentos e hitos de las diversas tradiciones culturales¹¹. Francia tuvo también un inicio prometedor con la citada –y hoy perdida– *Rubens et son temps*, realizada en 1938 por René Huyghe. Pero tras esta producción, que según Gaston Diehl analizaba ya el dinamismo interno de las obras, y que parecía anunciar el film sobre arte del futuro, los siguientes films franceses contradijeron esta línea de exploración¹². Habrá que esperar a *Aristide Maillol, Sculpteur* (Jean Lods, 1943), que plantea la relación entre la obra y el hombre, y a *Henri Matisse* (François Campaux, 1946), que introducía ya con intención analítica una cierta distorsión de lo filmado: un ralentí de la mano de Matisse pintando, que permitía estudiar mejor su técnica. Poco a poco, y a pesar de críticas ya en la época a las muchas ingenuidades de films como éste último¹³, el cine comenzaba a inventar estrategias técnicas de diálogo con las otras artes. También los países de habla alemana tendrán su hito temprano en este campo, *Michelangelo, das Leben eines Titanen* (Curt Oertel, Suiza, 1940), que llegó a ser alabado como el primer film que sugirió la posibilidad de otorgar una experiencia artística con el medio de la película¹⁴. Para otros, en cambio, cabe achacarle a Oertel «haber construido su narración según un tipo lineal tomado de la novela o del film de ficción»¹⁵, lo que limitaba las posibilidades de exploración. La película, hoy perdida, sólo podemos imaginarla a partir de un remontaje con numerosos cambios que fue supervisado por Flaherty en los Estados Unidos, y que llegó a ganar un

¹¹ Scremin (2003), p.570

¹² Diehl (1949), p.54

¹³ Por ejemplo, Vidal (1950), p.121

¹⁴ Arthur Knight citado en Jacobs (2011), p.2

¹⁵ Thirifays (1951), p.5

Oscar¹⁶. Desde la mirada actual y teniendo en cuenta el escaso desarrollo del cine sobre arte en 1940, la aproximación cinematográfica a las obras de Miguel Ángel en este remontaje resulta en efecto sorprendente para la época: juegos de iluminación combinados con complejos movimientos de cámara para las esculturas y arquitecturas; animaciones y montaje musical de fragmentos para las pinturas, incluidos algunos diagramas sobre la imagen. Un anuncio prometedor, por tanto, de algunos de los desarrollos del género a partir de las nuevas ideas de Emmer, Ragghianti, Storck y Haesaerts, que adelanta los recursos que movilizará Carl Theodor Dreyer en un excelente cortometraje sobre su compatriota, el escultor danés del siglo XIX Bertel Thorvaldsen (*Thorvaldsen*, 1949). Uno de los responsables de este remontaje, el padre del documental Robert Flaherty, intentará también en 1949 –quizá animado por esta obra de Oertel– una primera aproximación cinematográfica sobre el *Guernica* de Picasso, que nunca llegó a terminar; hoy nos queda sólo su búsqueda, su mirada por el cuadro: diez minutos de brutos de rodaje ensamblados por su hermano David en 1950.



**Recorrido por la Piedad del Vaticano de Miguel Ángel en
Michelangelo, das Leben eines Titanen (Curt Oertel, 1940)**

En España, país que no existe en ninguno de los tres ambiciosos catálogos de cine sobre arte editados por la UNESCO entre 1949 y 1953, hubo sin embargo un precedente muy notable de futuros logros del género. En 1937, con las tropas fascistas asediando

¹⁶ La película fue renombrada como *The Titan: Story of Michelangelo* (Richard Lyford, Robert Flaherty, 1950). Hoy existe una edición en DVD como “extra” de otro film posterior sobre Miguel Ángel, *Michelangelo: A Self Portrait* (1989) –dirigida por uno de los productores de ese remontaje de 1950, Robert Snyder. En el DVD se afirma que Snyder se llevó a EEUU material de propaganda nazi sobre Miguel Ángel cuando sirvió en la OSS (Office of Strategic Services), filmaron a continuación nuevos planos y ensamblaron la película en su aspecto actual.

Madrid, el cineasta Ramón Barreiro quiso dar forma a una película sobre Velázquez; una especie de adiós emocionado, en realidad, porque sus cuadros estaban ya descolgados del Museo del Prado y embalados para ser transportados a la sede de la Sociedad de Naciones, en Ginebra, sin fecha de retorno¹⁷. Sobre fotografías del archivo Moreno, Barreiro realizó un recorrido por las obras clave del artista, intentando ya una transposición cinematográfica de los cuadros a partir de su descomposición en detalles y movimientos internos de cámara. En la película, obras como *Las Meninas* o *Las hilanderas* son fragmentadas en función de los personajes aludidos, que son aislados o reagrupados a placer, creando nuevas dinámicas internas; en *La rendición de Breda* se alcanza además una suerte de plano/contraplano de los dos protagonistas que desemboca en un plano medio con ambos, como veremos que hará Emmer, dentro de una narración que repasa personajes e iconografías pero también analiza críticamente influencias y hallazgos formales. Hay también breves montajes expresivos, como una sucesión de primerísimos primeros planos de las miradas de los bufones, y panorámicas verticales como la que desciende desde el cuervo con dos panes hasta los santos en *San Antonio Abad visita a San Pablo ermitaño*, transformando la imagen estática de partida en virtud de la dimensión temporal de la acción. Un año antes de Emmer y Huyghe, la película de Barreiro contiene ya esbozadas, por tanto, posibilidades expresivas, divulgativas y críticas por las que optarán algunos de los principales responsables del cine sobre arte en Europa¹⁸. Sobre esta obra pionera de nuestra cinematografía, el autor del catálogo de referencia del cine sobre arte en España, Carlos Fernández Cuenca, escribió en 1967:

Si Emmer y Gras fueron más lejos al descomponer y reelaborar el concepto narrativo de una sola pintura, Barreiro descompuso y reelaboró la técnica compositiva de cada lienzo de Velázquez, estableciendo así bases firmes para el análisis estilístico. El puesto histórico de ese film es, por lo tanto, de veras trascendente y representa una aportación española de gran altura en el hallazgo de las fórmulas definitorias del buen documental de arte. Aunque nuestros cineístas no hubieran hecho

¹⁷ Fernández Cuenca (1967), p.19 y 27

¹⁸ La película, de diez minutos, puede verse en la Filmoteca Española. Otra película española de 1953, *El Greco en su obra maestra: El Entierro del Conde Orgaz*, de Juan Serra Oller, es por su parte, aunque sólo en su aspecto visual, un excelente ejemplo temprano del tipo de análisis dinámico propuesto en Italia por Carlo Ragghianti, con movimientos de cámara que siguen el recorrido de la mirada en función de los ritmos internos de la obra. La película, de 15 minutos, se centra ya en el análisis de una sola obra, como pedía Camón Aznar un año antes en el libro pionero en España sobre este tema, *La cinematografía y las artes* (1952), p.29. También puede verse en la Filmoteca Española.

después nada que valiese la pena recordar, bastaría con el Velázquez de Ramón Barreiro, que anticipa mucho de lo que vendría después, para merecer una consideración importante, hasta ahora negada por la ignorancia de los investigadores y comentaristas extranjeros.¹⁹

La victoria franquista conllevará un tipo de cine sobre arte notablemente desconectado de los debates y avances europeos, anclado entre la propaganda de los valores nacional-católicos y el turismo²⁰. La expansión de la Segunda Guerra Mundial, por su parte, paralizará también momentáneamente todo esfuerzo europeo en este campo, y al llegar a su fin, tras seis años de destrucción, la vuelta del cine sobre arte en Europa tendrá ya un sentido completamente nuevo.

El cine sobre arte a partir de 1945: la responsabilidad social del cineasta

Será una década después de estas primeras experiencias aisladas cuando esta tipología se internacionalice definitivamente y alcance una suerte de Edad de Oro: el film sobre arte se convierte entonces en el catalizador de un proyecto internacional de reconstrucción de los lazos europeos a través de la cultura. Desde el mismo momento en que finaliza la contienda, comienzan a organizarse congresos que aglutinan a intelectuales europeos en un importante esfuerzo colectivo de reconstrucción. Entre el 30 de agosto y el 8 de septiembre de 1945, convocados por el historiador del cine Peter Bächlin, se reúnen en Basilea escritores, artistas, músicos, cineastas o historiadores del arte, aportando ideas para construir una nueva Europa que apostara por la creación de lazos internacionales frente a los odios nacionalistas que habían derivado en dos guerras mundiales. Todo está por hacer, todo parece posible. El objetivo, según Bächlin, es:

poner fin lo más rápidamente posible al período de mutua separación por un primer encuentro internacional permitiendo a todos los cineastas que tengan la posibilidad de acercarse a Basilea renovar las antiguas relaciones o crear unas nuevas. La elección de los temas de las conferencias y de los films debería demostrar que el cine tiene, hoy, nuevas tareas a cumplir. Queremos igualmente delimitar estrechamente la responsabilidad social del cineasta.²¹

¹⁹ Fernández Cuenca (1967), p.19

²⁰ Francisco Javier Lázaro Sebastián ha trazado un semblante de las condiciones de producción del documental de arte en España durante el franquismo. Ver Lázaro Sebastián (2012)

²¹ Citado en Guermann (2000), p.16

En este congreso y especialmente en el siguiente de 1948 en París, que se llamará ya “Primera Conferencia Internacional de Films sobre Arte”, se hablará del papel clave que el cine sobre arte estaba llamado a jugar en el nuevo contexto, y se intentará delimitar aquello que Bächlin había denominado «responsabilidad social del cineasta». Como pronto descubrirán los participantes, el cine no sólo se convertirá en un instrumento privilegiado de comunicación simbólica entre los países que acababan de masacrarse, dando origen a una nueva dinámica en las relaciones bilaterales, sino también en una herramienta excepcional para la educación del pueblo dentro de la nueva cultura de respeto que empezaba a diseñarse a partir de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, cuya versión final se firmaría en diciembre de ese mismo 1948. En este contexto, los documentales sobre arte serán presentados explícitamente como artefactos para la reconstrucción cultural y educativa²².

Una de las primeras manifestaciones de este nuevo tiempo del film sobre arte, que encarna ya la nueva libertad y los nuevos valores, será el cortometraje belga *Le monde de Paul Delvaux*, dirigido en 1944 por Henri Storck, y sonorizado en 1946²³. Ejercicio de rabiosa libertad creativa, el film hace además bandera de la asociación entre arte moderno y libertad creativa –y por extensión personal– después de la campaña nazi para asociar arte moderno, degeneración moral, y arte de los enfermos mentales; una campaña que recorrerá algunos puntos de la geografía alemana como exposición itinerante bajo el nombre de *Arte Degenerado (Entartete Kunst)*²⁴. El arte moderno se hace así emblema de la libertad contra la barbarie, y rodar en 1944 un film experimental sobre el pintor surrealista Paul Delvaux deviene un gesto político que reafirma la voluntad de resistencia frente a la homogeneización artística, política, racial²⁵.

²² Ver Jacobs (2011), p.4

²³ Luc de Heusch, colaborador de Storck a finales de los cuarenta, precisa estas fechas. Ver Heusch (1994), p.105

²⁴ La original fue en Munich, en 1937; después se llevó también a otros lugares del ámbito alemán. Para un análisis general de las implicaciones de esta condena nazi al arte moderno puede consultarse, por ejemplo, el libro de Peter Adam, *El arte del Tercer Reich*, Tusquets, Barcelona, 1992

²⁵ Guermann (2000), p.16. Un resumen de la historia de la FIFA se encuentra en Guermann (2000), pp. 14ss, y Guermann (2001), pp.46ss

El film sobre arte como instrumento cultural de la UNESCO

De la citada Conferencia Internacional de 1948, organizada por la asociación “Les Amis de l’Art”, surgió como conclusión decisiva la fundación de una “Federación Internacional del Film sobre Arte” (FIFA), que en 1952 será declarada ONG y pasará a recibir subvenciones oficiales para estudiar expresamente esta cuestión. La institución, de vocación explícitamente internacional, contará con el artista Fernand Léger y el historiador del arte Lionello Venturi como presidentes de honor, la estadounidense Iris Barry como presidenta, Denis Forman y Luc Haesaerts serán los vicepresidentes, y el historiador del arte Pierre Francastel será su secretario general. En sus publicaciones oficiales se encuentran desde el comienzo declaraciones explícitas sobre la finalidad del cine sobre arte que quería patrocinarse a nivel internacional:

La Federación estima que el desarrollo del film de arte es susceptible a la vez de promover obras bellas en sí y de jugar un papel eminente en la formación del gusto de todos los pueblos. Ella estima por otro lado, que a través de las obras de arte un mejor conocimiento del pasado de los diferentes países se presta a favorecer una mejor comprensión internacional (...) Ella pretende, igualmente, favorecer materialmente la producción y distribución de films de arte y devenir el centro de un gran movimiento internacional de cultura y de educación²⁶.

Igualmente, en el conjunto de publicaciones que comienzan a aparecer, leemos declaraciones sobre el potencial de este género, plenas de entusiasmo y optimismo por el nuevo tiempo que se abría paso. El cineasta Marcel L’Herbier, por ejemplo, escribe que los grandes artistas del pasado son ante todo civilizadores, y que la transmisión de su pensamiento y obras ejercerá irremediabilmente una influencia decisiva en la instauración de un mundo con reglas nuevas:

nunca más que hoy, en que la oscuridad materialista pone en el espíritu humano angustiosos anteojos encadenando la mirada a un presente limitado, han sido necesarios films en los que brilla la virtud de propaganda de las Bellas Artes como un remedio contra el absurdo siempre más obsesivo de la condición humana. (...) Y esto servirá verdaderamente al progreso de la civilización.²⁷

El cineasta e historiador del arte italiano Carlo L. Ragghianti, por su parte, hablará del film sobre arte en tanto medio de conocimiento como un «*instrumento incomparable de*

²⁶ Texto publicado en el tercer catálogo de la UNESCO, de 1953. Bolen (1953), pp.14-15

²⁷ L’Herbier (1950), p.34

la civilización moderna»²⁸, y otro historiador del arte italiano, Giulio Carlo Argan, reunirá textualmente todas las virtudes académicas, estéticas y sociales, en una misma declaración:

Si el propósito de la crítica de arte es entender una obra de arte del pasado con la apreciación de un hombre moderno, los films sobre arte son de hecho crítica de arte; y si, como creo, la crítica de arte tiene un propósito social, puede ciertamente decirse que, desde un punto de vista social, los films sobre arte son el más vivo y efectivo sistema de crítica²⁹.

Henri Lemaître, responsable de dos estados de la cuestión fundamentales sobre el diálogo entre el cine y las Bellas Artes, insistirá en que la cultura es dignidad, y por tanto ha de considerarse una obligación movilizar todos los recursos de la civilización, esta civilización de la imagen, en pos del acceso de la humanidad entera a la dignidad espiritual³⁰; para lograrlo, Lemaître proponía en uno de los catálogos oficiales editados por la UNESCO la creación de unas referencias comunes para el entendimiento universal de este formato audiovisual,

porque esta universalidad, además de ser coherente con la vocación misma del arte y de las formas técnicas de su difusión audiovisual, es también la marca de una cultura internacional que se quiere fermento de paz y de progreso humano.³¹

En pos de todo ello, las distintas comisiones comenzarán a proponer fórmulas de catalogación y de estímulo a la difusión, que pasaban por constituir secretarías de registro de films en contacto con productoras de los distintos países, supresión de aranceles de aduanas, o constitución de una Cinemateca internacional del film sobre arte con sede en Amsterdam; pero ante todo, se decide la publicación de catálogos críticos que dieran a conocer las producciones ya existentes, para facilitar su solicitud y acceso con vistas a su uso en ciclos y festivales.

Contamos hoy, en consecuencia, con numerosos catálogos de films sobre arte que intentan censar las producciones realizadas entre los años treinta y los sesenta. La UNESCO se encargó de reeditar tres números especiales de la revista *Les Arts*

²⁸ Ragghianti (1953), p.X

²⁹ Argan (1948), p.6

³⁰ Lemaître (1966), p.13

³¹ Lemaître (1966), p.25

Plastiques dedicados a este tema, de los años 1949, 1950 y 1953. En cada uno de los tres hay ensayos críticos y al final un repertorio: en el número de 1949, hay 148 films de trece países; en el de 1950, 300 films de veinte países; en el de 1953, 729 films de treinta y un países³². A ellos se unen en Italia otros dos amplios catálogos, en 1953 y 1963, de los que Carlo Ragghianti será el principal inspirador: en 1950 él mismo había creado además en Florencia el *Comité Internacional por el Cine y las Artes Figurativas*, que se convertirá en el *Institut International du Film sur l'Art* (IIFA), en 1955. A partir de la financiación de la FIFA por la UNESCO, se trabajará de una forma más ambiciosa en la redacción de catálogos específicos por materias; de ello resultará un catálogo de films sobre Arquitectura en 1960, otro sobre Escultura y Pintura en 1966, y otro sobre Arqueología, Etnografía e Historia en 1970. Todos ellos con importantes estudios previos de especialistas de reconocido prestigio: estudios de André Chastel y Basil Wright para el catálogo de Arquitectura, de Henri Lemaître para el de Pintura y Escultura, y de Jean Laude y de nuevo Lemaître para el de Arqueología. Y ello sólo en la esfera de trabajos de la FIFA, centrada en el cine sobre arte, que limitaba esta denominación a las artes plásticas; ampliando el punto de mira más allá del ámbito de la FIFA, encontramos igualmente catálogos de la UNESCO sobre Música (*Films for music education and opera films*, 1962; *Ten years of films on ballet and classical dance*, 1968; *Films on traditional music and dance*, 1970), Teatro (*Catalogue des films sur le théâtre et l'art du mime*, 1965) o Etnografía no centrada en las artes (*Premier catalogue selective international de films ethnographiques sur l'Afrique noir*, 1967, y *Premier catalogue selective international de films ethnographiques sur la région du Pacifique*, 1970, ambos con prefacios de Jean Rouch)³³.

Teorización y debates

En paralelo a todo el esfuerzo de coordinación práctica de difusión, y una vez aceptado el potencial educativo y cultural del film sobre arte para el nuevo modelo de sociedad, se produce un movimiento de teorización y puesta en valor de las distintas líneas de

³² Guermann (2001), p.46

³³ Varios de estos catálogos están hoy digitalizados y disponibles en el archivo online de documentos de la UNESCO, llamada UNESDOC.

experimentación práctica. En el catálogo dedicado a la Pintura y la Escultura, de 1966, Henri Lemaître resume un cierto estado de la cuestión de los principales debates ocurridos desde fines de los años cuarenta a inicios de los sesenta, que es la época crucial en la teorización de este género fílmico. Lemaître se remonta a los pioneros teóricos que reflexionaron sobre el cine como reunión de las artes, desde Élie Fauré y su teoría de la *cinéplastique*, que preveía la ubicuidad espacial y temporal del cine, donde lo plástico y lo dinámico estarían por fin ligados³⁴, o la teorización del primer plano por Bela Balazs, así como su idea de que en tanto que el cine es la reunión de todas las artes anteriores, «*todo lo que ha sido expresado en otros lenguajes [artísticos] puede ser re-expresado por el cine con un coeficiente multiplicado de existencia y de presencia*»³⁵.

Partiendo de la idea de Pudovkin de la creación de un espacio fílmico independiente gracias al montaje, Lemaître criticará como una suerte de traición el cine sobre arte de Luciano Emmer, donde el espacio original de la obra pictórica es negado, al no mostrar nunca la obra completa –lo cual destruiría la traducción dramática construida por Emmer– en favor de un nuevo espacio fílmico que nunca permite apreciar la obra en su totalidad³⁶. Y opone, por último las teorías de Ragghianti y Bazin³⁷, entusiasta el primero y escéptico el segundo, de las traducciones estéticas realizadas por los distintos tipos de film sobre arte, y cuyas posturas desarrollaré más adelante.

Baste ahora saber que dos de los principales motivos de discusión en relación al cine sobre arte, que provocaron innumerables debates, se apoyan en dos oposiciones prácticas: de un lado, el respeto cercano a lo sacro hacia el *aura*³⁸ de las obras, que renegaba de toda distorsión de las mismas, frente a la reivindicación de cualquier intervención sobre las imágenes –desde la fragmentación a la inscripción de líneas de composición sobre ellas–, en pos de diversos objetivos cinematográficos. De otro lado, el posicionamiento en favor de una vertiente poética, que permitiera utilizar las obras

³⁴ Lemaître (1966), p.60

³⁵ Ibid., p.61

³⁶ Ibid., p.64

³⁷ Ibid., p.65-66

³⁸ Con esta noción de aura me refiero evidentemente a la teoría desarrollada por Walter Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. Benjamin (2008)

maestras del pasado y presente como material expresivo para construir dramatizaciones o piezas líricas, frente a otra vertiente crítica y analítica, que defendía una utilización de las imágenes más acorde con una utilización pedagógica cercana al trabajo de los historiadores del arte. Ejemplos y desarrollos de todas estas posturas, y algunas más, aparecerán en los capítulos sucesivos.

Toda la experimentación con el film sobre arte de los primeros años será heredada –casi podría decirse que vampirizada y casi siempre neutralizada– por la televisión; lo cual conllevará una serie de cambios dramáticos en la libertad, calidad, financiación y difusión de este género. El papel de la FIFA, en consecuencia, se apagará poco a poco a partir de los años sesenta, y pueden considerarse los catálogos de 1970 como sus últimas contribuciones importantes a la ola de extraordinario optimismo que animó este proyecto de diálogo internacional durante las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. En todo caso, este espíritu nunca llegó a apagarse del todo: desde 1981, el *Festival International du Film sur l'Art* de Montréal ha heredado incluso las siglas de la FIFA para mantener vivo este proyecto: se ha erigido como el festival temático más importante del mundo en relación al film sobre arte, presentando desde hace más de treinta años una competición internacional donde son seleccionados los últimos experimentos formales de diálogo entre las artes. Su definición del film sobre arte, fértil e inclusiva, es lo suficientemente amplia como para abarcar los máximos dominios creativos posibles:

El Festival engloba todas las artes de todas las épocas y de todos los estilos, especialmente en los campos siguientes: pintura, escultura, arquitectura, diseño, oficios del arte, moda, decoración, museología, restauración, fotografía, cine (retratos de directores y actores, rodajes, efectos), literatura, danza, música, teatro y artes multimedia³⁹.

1948, cristalización y efervescencia del género

En Italia, uno de los principales países productores de cine sobre arte, aparecen algunas de las más interesantes propuestas y teorizaciones, promovidas en muchos casos por historiadores del arte. Es en torno al año clave de 1948, año de creación de la FIFA –

³⁹ Declaración tomada del sitio web del Festival: www.artfifa.com

pero también del primer *Congreso para las Artes Figurativas* celebrado en el Palazzo Strozzi de Florencia–, donde encontramos ya perfectamente configuradas tres tipologías muy sólidas de cine sobre arte, que serán la base de algunas de las principales líneas posteriores: la idea de dramatización de la pintura por Luciano Emmer y sus compañeros, la exigencia de respeto a la obra por parte de Longhi y Barbaro, y el desarrollo de herramientas de análisis crítico de Ragghianti.

Pero 1948 será un año de efervescencia internacional, más allá del caso italiano: la primera película de Ragghianti será contemporánea y compartirá muchas soluciones formales con una de las obras maestras del cine sobre arte de la primera época, el *Rubens* de Storck y Haesaerts, también de 1948, que será más tarde celebrada por Ragghianti como búsqueda análoga a la suya, a pesar de no compartir una metodología de análisis que entiende como demasiado dependiente de las teorías del historiador del arte formalista Heinrich Wölfflin. En 1948, *Rubens* se alzarán con un León de Oro en Venecia, y el *Carpaccio* de Longhi y Barbaro con otro León de Plata⁴⁰. De Francia, el *Van Gogh* de Resnais, también de 1948, ganará sucesivamente el León de Oro y en 1950, además, un Oscar⁴¹. En Francia, Bazin se posicionará a favor de la tendencia libre de Emmer y Resnais –que resulta en obras autónomas y no subordinadas–, con respecto a la opción de Storck y Haesaerts –que es también la de Ragghianti, y en parte la de Longhi y Barbaro–, y saludará a Emmer como el primer revolucionario de un film sobre arte más poético que crítico. Es una época de grandes debates sobre las posibilidades de este género novedoso y los críticos se lanzan a establecer diversas catalogaciones, imaginando a partir de ellas futuros caminos⁴².

Pasados estos primeros años de efervescencia y experimentación, ya en una fecha tan temprana como la segunda mitad de los años cincuenta se verán sin embargo frustrados los intentos de internacionalización y construcción sólida de propuestas novedosas: a pesar de la multiplicación exponencial del número de realizaciones, favorecido en Italia por la política de ayudas al documental –que obligaba a exhibir un cortometraje antes de cada proyección en las salas de cine–, los productores se lanzan a encargar masivamente

⁴⁰ Scremin (1991), p.18

⁴¹ Jacobs (2011), p.23

⁴² Por ejemplo, Venturi (2004), p.115; también Kracauer (1960), p.195ss; o Argan, p.44

obras de calidad ínfima que alejan a los espectadores de todo lo que suene a film sobre arte. En el caso italiano, todo ello se inserta en el complejo contexto industrial de una cinematografía que había sido prácticamente arrasada –Cinecittà, su máximo emblema y el mayor centro de producción cinematográfica europeo, había sido destruida en gran parte por los bombardeos aliados⁴³–, con los norteamericanos ansiosos de lograr el monopolio del espacio vacante para la introducción masiva de su cine, y con una ley como el Decreto de cinco de octubre de 1945, que declaraba el fin del anterior monopolio protegido por el Estado y la apertura del sector al régimen de libre mercado. Lo cual implicaba, de hecho, aceptar todo lo sugerido por los norteamericanos: en 1946, de 850 films importados frente a 62 producidos, 600 venían de Estados Unidos. Otra ley posterior de 1949, orquestada por el entonces subsecretario Giulio Andreotti, confirmará esta tendencia, que por un lado superará definitivamente las limitaciones de la censura fascista y llevará de hecho al renacimiento de la industria, pero por otro promoverá un muy evidente nuevo tipo de censura a cargo del propio Andreotti –enemigo ante todo del Neorrealismo y su crítica social– y tendrá el costo de una degradación de la calidad general.⁴⁴

En una entrevista de 1980 con Massimo Gasparini, Ragghianti lo dejará claro: según él, todos los debates teóricos de los primeros años en Italia parecían haberse perdido; declarará que se estaban encargando de hacer documentales de arte personas no preparadas, y que los resultados estaban siendo en el mejor de los casos convencionales, y en el peor «*verdaderamente depresivos*»⁴⁵. El inventor del critofilm murió en 1987, sólo un año antes del nacimiento en Francia de la serie de Alain Jaubert *Palettes*, que supone el triunfo y gran culminación del tipo de film crítico sobre arte promovido por Ragghianti; un tipo de film realizado ya con todas las nuevas tecnologías informáticas disponibles a finales de los ochenta –sin olvidar la potente producción, entre otras, de La Sept, futuro canal Arte–. La serie alcanzará los cincuenta capítulos entre 1988 y

⁴³ Brunetta (1982), p.19

⁴⁴ Brunetta ha trazado con todo detalle las contradicciones económicas, políticas y culturales de esta época en Brunetta (1982). Especialmente en el capítulo “Una politica economica per una pattuglia di naufraghi”, pp.27ss

⁴⁵ Gasparini (1995), p.64

2002, y es hoy quizá el referente máximo del análisis crítico de arte a través del audiovisual –si bien centrado exclusivamente en la pintura–.

En el otro extremo del arco, algunas de las propuestas más creativas y ensayísticas de la historia del film sobre arte serán realizadas en Bélgica desde los años sesenta por autores como Henri Storck, Luc de Heusch y André Delvaux, partiendo del descubrimiento formal del primero en *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46); por su parte, Emmer se encargará de desarrollar su propuesta inicial hasta sus últimas consecuencias desembocando en el film-ensayo en primera persona, y Francia tendrá pronto otro gran hito: *Le mystère Picasso* (1956) de Henri-Georges Clouzot, que Bazin saludará como la segunda gran revolución del cine sobre arte.

Hay que fijarse por tanto en ese pregnante año de 1948 a modo de encrucijada de la que saldrán las tendencias principales del género, donde se encuentran ya en potencia soluciones de confrontación entre cine y pintura que han desembocado en algunas de las experiencias más fértiles en la historia del cine sobre arte. Experiencias que van más allá de la tan manoseada biografía de genio propuesta por el cine de ficción, y que es por lo general escasamente consecuente con el contenido tratado; un contenido que implica, como bien supieron entender estos cineastas europeos alrededor de la II Guerra Mundial, consideraciones específicas sobre la manera de representar lo que ya de por sí es una representación. Volver a acercarse a estas primeras propuestas teórico-prácticas, a través del análisis de algunos hitos concretos de estos autores, debería, a su vez, hacernos reflexionar sobre la manera de acercarnos hoy a una representación cinematográfica consecuente con las obras de partida. Hacernos recordar, como en 1948, que toda obra cinematográfica sobre arte, más allá de un simple reportaje planteado con un formato en serie donde el arte puede grabarse como se graba cualquier otra cosa⁴⁶, supone un diálogo entre dos creadores de imágenes, donde el segundo toma posición y piensa el mundo a partir de la mirada con la que el primero lo hizo antes que él.

⁴⁶ Aunque ésta es precisamente la propuesta del realizador de la BBC John Read. Ver Kracauer (1960), p. 200

CAPÍTULO 1

LUCIANO EMMER Y LA DRAMATIZACIÓN DE LA PINTURA⁴⁷

«Ver cinematográficamente»

En el pequeño catálogo de presentación de las primeras tres películas de su productora, Dolomiti Films, Emmer explicaba así su cortometraje *Racconto da un affresco*:

Este cortometraje se propone ver con ojo cinematográfico los frescos de Giotto en la Capilla de los Scrovegni de Padua. Ver cinematográficamente, entendido esto como reconstrucción en el TIEMPO, de un efecto dramático, que en cambio se desarrolla en el ESPACIO. Por tanto, no una explicación y exposición de los cuadros de Giotto, sino su activa y autónoma expresión.⁴⁸

Alain Resnais, que ha llegado a afirmar que decidió hacerse director gracias a Emmer – su intención siempre había sido ser montador⁴⁹– da a posteriori algunas claves más del modelo inventado por el cineasta italiano:

Emmer me permitió acentuar la idea que ya me fascinaba, tratar los cuadros y pinturas no en tanto que pinturas, sino como si fuesen actores, como si fuese ya cine, una escenografía y un set cinematográfico, utilizando las reglas del montaje filmico, y no hacer un film de arte, donde se habla de arte con todo el énfasis que conlleva.⁵⁰

En efecto, lo que propone Luciano Emmer ya desde este primer e influyente cortometraje sobre arte, es utilizar a los personajes pintados por Giotto como si fueran los intérpretes de un drama sacro desarrollado en una sucesión narrativa que va del Nacimiento de Cristo a la Deposición –no a la Resurrección, por cierto, aunque ésta sí está representada en la Capilla Scrovegni–, todo ello apoyado en un fondo musical

⁴⁷ Debemos al empeño de Paola Scremin, una de las principales especialistas italianas en el cine sobre arte, el trabajo de estudio y recuperación de los films de arte de Luciano Emmer, así como del *Carpaccio* de Roberto Longhi y Umberto Barbaro. Los primeros se han editado recientemente en el cofre DVD *Parole dipinte* dentro del programa de restauraciones de la Cineteca de Bolonia, y fueron proyectados en la edición de 2011 del Festival Internacional de Films sobre Arte (FIFA) de Montréal.

⁴⁸ Catálogo reproducido en Francia di Celle y Ghezzi, p.20ss. Las palabras TIEMPO y ESPACIO aparecen en mayúsculas en el original.

⁴⁹ Resnais (2004), p148. En este mismo texto, Resnais explica que sus cortometrajes anteriores sobre arte, sus “Visitas” a pintores, eran meros ejercicios dentro del curso de montaje en la Escuela IDHEC.

⁵⁰ Ibid, 149

ilustrativo⁵¹. El film, por tanto, estructura en el tiempo una imagen que en su contexto original se presenta para el espectador de forma simultánea, de una sola vez, si bien en frescos sucesivos que hay que recorrer ⁵².

Como relata Paola Scremin, el contexto de realización de aquel primer film es el de una Italia de Mussolini a las puertas de la Segunda Guerra Mundial. En 1938, L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE), organismo del régimen fascista, promueve el cortometraje en jóvenes talentos. Emmer, en un Milán cosmopolita donde triunfa la idea vanguardista de unión de las artes, renueva de una manera intuitiva el film académico sobre arte siguiendo las teorías purovisibilistas que Lionello Venturi había plasmado la década anterior en *Il gusto dei primitivi* (1926)⁵³. *Racconto da un affresco* (*Historia de un fresco*) es un cortometraje de diez minutos, incluido entre las tres primeras producciones presentadas por la Dolomiti Film, la productora fundada en 1941 por Emmer, su amigo Enrico Gras y su futura mujer Tatiana Grauding⁵⁴; las otras dos, una de los cuales describe la tierra natal de Mussolini, son dos films realizados «bajo los auspicios de la Scuola di Mistica fascista»⁵⁵. El film fue creado en 1938 pero presentado en la *Mostra* de Venecia de 1941⁵⁶, por lo que en catálogos como el *Répertoire International des Films sur les arts* de 1953 el film aparece referenciado como de 1941, dato que se repite en otros lugares⁵⁷, y en el catálogo italiano de 1950, la película aparece como de 1940, siendo el título que se le da *Dramma di Cristo*, producida por Panda Film⁵⁸.

La filmación no se realiza directamente en la Capilla Scrovegni, sino sobre fotografías de la editorial Alinari, que los cineastas recorren de maneras verdaderamente virtuosas,

⁵¹ La música en aquella primera versión de 1938 fue tomada de un disco de Prokofiev, y sólo más tarde, por cuestión de derechos de autor, Roman Vlad creó una nueva partitura sobre el montaje previo. Ver Vlad (2004), p.70

⁵² Emmer habla del carácter de experimento sin garantía de éxito de esta película. Emmer (1950), p.60

⁵³ Scremin (2010), p. 30

⁵⁴ Emmer habla sobre la importancia de ambos en sus films en Emmer (1950), p.60

⁵⁵ El catálogo de la Dolomiti está reproducido en Francia di Celle y Ghezzi, p.14

⁵⁶ Francia di Celle y Ghezzi, p.244

⁵⁷ Ragghianti (1953), p.292

⁵⁸ AA.VV. (1950), p.110

con completa libertad creativa. Ante todo, como primera decisión estética, nunca se muestra la totalidad de la obra: el todo es fragmentado y reordenado, y la cámara encadena fragmentos según distintos modos de asociación semántica, desde el corte al fundido, pasando por la unión de detalles por movimiento físico de cámara. Para el profesor Antonio Costa, este hecho deriva necesariamente en lo que denomina una «estética del fragmento»: sólo a partir de esta descomposición del *continuum* original es posible realizar la transformación del hecho pictórico en hecho narrativo⁵⁹. Una lectura analítica de los recursos expresivos movilizados en este primer cortometraje, donde se encuentran ya muchas de las características de sus films sobre arte posteriores, debería servir para profundizar algo más en esta propuesta pionera.

Estructura del *racconto*

La película se estructura a partir de seis secuencias sin comentario narrado, a excepción de algunas pocas frases de Cristo tomadas de la Biblia y leídas sobre las imágenes. Tras los créditos iniciales, vemos algunos planos de hombres y animales durmiendo; la cámara recorre sus rostros con movimientos lentos, combinando panorámicas, barridos ascendentes y aproximaciones focales, antes de elevarse abruptamente para mostrar a un ángel que los despierta con una trompeta. La cámara desciende entonces del ángel a uno de los personajes y éste, despacio, despierta; lo cual se reconstruye con sucesivos encadenados –uno de los procedimientos que condenarán Longhi y Barbaro⁶⁰– para sugerir el movimiento de su cabeza hacia lo alto. Arriba, un contraplano de otro ángel mirándole establece una relación dramática entre ellos.



Sucesión de planos encadenados para sugerir movimiento y diálogo dramático en *Racconto da un affresco* (Emmer, Gras, Grauding, 1938)

⁵⁹ Costa (1992), p.19

⁶⁰ Scremin (1991), p.43

Siguen varios rostros dirigidos a lo alto, los animales despiertan, y por fin los pastores están ya en pie: ha nacido Cristo. Los pastores se acercan a verle, los Magos le llevan los regalos, y la secuencia cierra con un plano de la Estrella que ha guiado a éstos últimos hasta allí.

Por corte y cambio de ilustración musical, entramos en la siguiente secuencia: Herodes ordena asesinar a todos los recién nacidos de Belén. Contrapongo en imágenes el montaje dramático de la traducción filmica, en esta página, con la imagen original estática y simultánea, en la siguiente.



Selección de planos de la secuencia de Herodes en *Racconto da un affresco* (Emmer, Gras, Grauding, 1938)



Fresco de la *Masacre de los Inocentes* (Giotto, h.1305) Capilla Scrovegni de Padua, Italia

Giotto representa la escena con dos momentos temporales aparentemente superpuestos: vemos a la vez a Herodes dando la orden, y simultáneamente vemos un momento temporal posterior, donde los soldados asesinan a los recién nacidos. Los cineastas rehacen la temporalidad implícita en la imagen, expandiendo el drama en más puntos de apoyo: comienza la fragmentación con un primer plano del rostro de Herodes, dando la orden; pasa luego por corte a un plano medio del mismo personaje, que desciende en panorámica diagonal siguiendo la dirección de su dedo extendido, hasta llegar a los soldados atacando a las mujeres con sus hijos. El montaje y la música son frenéticos, y la fragmentación se vuelve trepidante, casi un eco del montaje de la secuencia de la masacre en la escalera de Odessa en *El acorazado Potemkin* (Serguéi M. Eisenstein, 1925): planos fijos de puños que agarran capas, mujeres que se llevan las manos al rostro, cuchillos, niños muertos amontonados en el suelo. No se nos mostrará nunca este panel completo al inicio o al final, como ocurriría con un plano general de situación previo a una parcelación en detalles más cortos dentro de una disposición clásica de plantas de cámara; ello rompería la ilusión espacial operada por los cineastas para esta secuencia, por lo que es obligatorio mantenerse en los fragmentos. Además, como puede contrastarse fácilmente al cotejar el original completo con los planos de detalles que aporciono, los cineastas se han tomado incluso la libertad de incluir detalles de otros paneles de la Capilla, en busca de la eficacia dramática. Desde esta primera a alguna de las últimas obras ensayísticas de Emmer, que analizaré en la tercera parte de la tesis, la potencia expresiva del cine impone sus decisiones sobre el respeto a ese aura invocada por tantos especialistas.

En la tercera secuencia, con una sucesión de panorámicas por paisajes vacíos, primero de ciudad, luego agrestes, Emmer, Gras y Grauding nos llevan a su traducción del fresco de la Huída a Egipto. Se produce entonces el movimiento contrario: mientras que se trata de un momento temporal simultáneo al de la imagen anterior, que puede verse en la Capilla de una vez, manteniendo la fidelidad al relato —la Huída es paralela a la masacre—, los autores lo hacen suceder dramáticamente en el tiempo, transformando en cierto modo su sentido. En esta nueva versión, todo se encadena dramáticamente por medio de los rostros, y por fin, al contrario que en la secuencia anterior, todo culmina en el todo simultáneo, el plano general de la escena que acabamos de ver desarrollada en el

tiempo, con la Virgen y el Niño sobre el caballo, escapando de Herodes. La imagen funde a negro, recurso semántico equivalente al cambio de secuencia, un punto y aparte.

Inicio de la cuarta secuencia: una mano bendice en primer plano con dos dedos extendidos; por corte, pasamos a un plano medio de Cristo ya maduro. En su contraplano, un movimiento ascendente recorre el cuerpo de Lázaro saliendo de la cripta, envuelto en su sudario. Los cineastas se limitan aquí a una breve secuencia jugando con el montaje de rostros incrédulos, expectantes o admirados alrededor de los dos protagonistas. Es una secuencia de apoyo para mostrar a Cristo maduro, en uno de los momentos más representativos de su biografía, para poder pasar al gran momento dramático de la quinta secuencia. Entramos en ella por corte: un plano general del fresco de la Última Cena. Tras él, un plano medio recorre en panorámica las figuras alrededor de la mesa, y por primera vez oímos al narrador, que reproduce la voz de Cristo, anunciando su partida de este mundo y la traición inminente de uno de los apóstoles: *«(...) está cerca la hora en que el Hijo del Hombre será puesto en manos de pecadores, y uno de vosotros me traicionará; su mano está cerca de la mía en esta mesa.»* Con esta última frase, los autores, que han ido componiendo diversas expresiones de Cristo usando representaciones suyas en distintos frescos de la Capilla, cierra el plano hacia la mano de Judas, y siguen distintos primeros planos de los gestos de reacción –el momento dramático por excelencia dentro de la iconografía de la Cena, que el espectador debe recorrer de manera temporal en la Capilla al concentrarse en la expresión de cada rostro–.

Por último, la tensión del prendimiento –con efectos de superposición de lanzas en panorámicas avanzando en dirección contraria– desemboca en un plano general del beso de Judas. Tras él, la Crucifixión nos acerca al final del drama. Los tres autores parten de un primerísimo primer plano de los ojos de Cristo sufriente y pasan después a un plano general de la crucifixión, culminando en el montaje más sorprendente de la película: por una sucesión de fundidos encadenados, vemos volar a uno de los ángeles de Giotto. Se trata en realidad de planos fijos encadenados de distintos ángeles que, gracias al encuadre seleccionado, parecen un sólo ángel volando y desarrollando diversos motivos visuales que expresan además el dolor por la muerte de Cristo.



Ángel en movimiento por encadenado de distintos ángeles en *Racconto da un affresco* (1938)

Más planos de dolor de la Virgen y San Juan delante de la Cruz desembocan en planos de los mismos personajes delante de Cristo ya descendido y un movimiento ascendente recorriendo un árbol sin hojas finaliza la película. Que este árbol sea una metáfora de la Resurrección es la única pista que podrían buscar quienes no quieran pensar que los cineastas han querido saltarse el final oficial del relato bíblico. Para los demás, Cristo es mostrado como un ser humano que nació, vivió, defendió con su vida su mensaje, fue crucificado por él, y murió.

Después de la abolición del marco

Partiendo del éxito de los films de Emmer, que ponían en evidencia cualidades desconocidas de las obras filmadas, críticos como Jean George Auriol podrán entonces afirmar que «*Giotto es un precursor del cine porque era muy consciente de su labor de metteur en scène*»⁶¹ y Pietro Bargellini escribirá: «*yo pienso que en el siglo XIV, la concepción que había de la pintura era ni más ni menos que la de un cine popular*»⁶² Diez años después, estrenadas sus películas sobre Giotto y El Bosco en congresos y festivales internacionales, la influencia del modelo inventado por Emmer y sus compañeros es indudable: se toma como referencia en la práctica totalidad de textos críticos sobre la materia –cada vez más numerosos–, y se encargan obras como el *Van Gogh* de Alain Resnais, que reivindican la herencia del cineasta milanés. Aquel primer cortometraje narrativo, dramático,

⁶¹ Auriol (1946), p.8

⁶² Bargellini (1946), p.24

apoya su eficacia en el previsible conocimiento por parte del espectador de la iconografía de la vida de Cristo. Sólo ello le permite prescindir de comentario, pero ello no funcionaría igual si se tratara de una historia menos conocida, como podría ser la Leyenda de Santa Úrsula, que filmará con procedimientos análogos a partir de las pinturas venecianas de Vittore Carpaccio en 1948. El productor, Salvo d'Angelo, le exigirá en efecto un comentario explicativo de la historia, lo que le añade sin duda una amplia eficacia dramática que no tendría si lo ignoramos todo sobre esta mártir.

Este primer film resume ya, por tanto, el “modelo Emmer”, donde el cine es confrontado con la pintura con vistas a revelar su narración implícita, y no a realizar análisis alguno de las características formales de las obras retratadas. En una entrevista de 1991 con Guglielmo Moneti, el director hacía explícita esta elección:

Para mí el cine es narración [racconto]. Me habría gustado hacer films para contar historias. Pero, ¿quién habría puesto el dinero? ¿Cómo podía lograr yo, pobre y sin medios, realizar ese deseo? Así nace la idea de narrar con la cámara la historia de Jesucristo, utilizando como actores los personajes de los frescos de Giotto.⁶³

André Bazin escribió que la revolución de Emmer se basaba en el descubrimiento de la abolición del marco: es con esta supresión, según Bazin, que el cuadro pierde sus límites y adquiere las propiedades espaciales del cine, y la cámara puede entonces moverse libremente dentro de él⁶⁴. Habiendo eliminado el marco y penetrado en el tejido interno de correspondencia de gestos y espacios, estas obras aniquilaban así lo esencial de la pintura, la delimitación *aurática* que el marco llevaba a cabo, separando realidad y representación. Su estatuto ontológico, por lo tanto, cambiaba, porque, de acuerdo con la célebre fórmula de Bazin, «*el marco es centrípeto, la pantalla centrífuga*.»⁶⁵ Es decir, el cuadro enmarcado delimita y separa arte y realidad, mientras que el cine expande la mirada hacia el fuera de campo, siempre presente, convirtiendo por extensión el interior del encuadre en realidad. De esta manera, filmar detalles de la pintura sin mostrar el marco operaba la ecuación de transformar los espacios planos de la pintura en espacios habitables por el espectador, con personajes que pasaban de un

⁶³ Moneti (1991), p.4

⁶⁴ Bazin (2006b), p.218

⁶⁵ Bazin (2006a), p.212

espacio a otro de un cuadro diferente, con diálogos entre interiores y exteriores de distintas arquitecturas.

La propuesta consiguiente de Resnais, su *Van Gogh* (1948), levantó en París una larga polémica entre los defensores del *aura*, porque las obras eran sometidas a una serie de juegos malabares que poco tenían que ver con el trabajo realizado por los historiadores del arte. En efecto, Resnais, al que se había pedido hacer una película sobre este pintor aplicando los descubrimientos de Emmer –aunque con una diferencia notable: el comentario en *off*–, había movilizado todos los recursos cinematográficos imaginables para traducir a cine la pintura del holandés. Y así, dos personajes de cuadros distintos podían dialogar en plano/contraplano, y una aproximación hacia una ventana podía pasar por corte al interior de una habitación.



Aproximación focal hacia la ventana seguida de alejamiento focal en interior habitación, unidas por corte, en *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948)

El espacio de la pintura había sido definitivamente conquistado por la mirada cinematográfica, con un virtuosismo que sobrepasaba incluso al de Emmer, y salvando cuestiones básicas de recreación de la pintura como el del color. Sobre esta decisión estética, que en principio podría haber sido una limitación, en especial tratándose de Van Gogh, dice Resnais:

El blanco y negro me interesaba porque me ofrecía el medio de unificar el film independientemente de su contenido. Como los cuadros no eran escogidos en función de su cronología, eso me permitía una libre exploración espacial, un viaje por el cuadro, sin

preocuparme de la heterogeneidad que me habría impuesto el color. Siempre había deseado tentar esta suerte de desplazamiento al interior de un material plástico que me dejase total libertad de montaje.⁶⁶

Pero esta libertad de montaje pareció ofensiva en no pocos círculos. Ante las críticas, Bazin defendió los trabajos de Emmer y Resnais desde un punto de vista tanto pedagógico como estético; pedagógico, porque la divulgación y deseo de acercarse al arte que se derivaban de estas obras era indudable, y sólo los defensores de una visión elitista del arte estarían felices de atacarlos:

(...) lo que me parece decisivo en los ensayos cinematográficos de Luciano Emmer, Storek, Alain Resnais, Pierre Kast y algunos otros, es que han conseguido precisamente solubilizar, por decirlo así, la obra pictórica en la percepción natural, de tal manera que basta con tener ojos para ver, y no se necesita ni cultura ni iniciación para gozar de una manera inmediata, podría incluso decirse que a la fuerza, de la pintura, impuesta al espíritu por las estructuras de la imagen cinematográfica como un fenómeno natural.⁶⁷

Y defensa también desde un punto de vista estético, porque dichas objeciones, que acusaban al cine de traicionar a la pintura,

parten evidentemente de un malentendido que lleva a exigir implícitamente al cineasta cosas que no se ha propuesto. (...) El cine no desempeña en absoluto el papel subordinado y didáctico de las fotografías en un álbum o de las proyecciones fijas en una conferencia. Estos films son obras en sí mismos. Su justificación es autónoma. (...) Un ser estético nuevo, nacido de la conjunción de la pintura y el cine. (...) ⁶⁸

De manera análoga, Sigfried Kracauer propone quitarse prejuicios a la hora de realizar estas operaciones de fragmentación o distorsión en general, en tanto que en la historia del arte la norma ha sido el préstamo distorsionado de materiales previos: Piranesi ha copiado distorsionadas las ruinas romanas, Watteau hizo lo propio con esculturas de fuentes francesas e italianas; *«¿por qué no debería el cine hacer lo mismo?»*⁶⁹ Emmer no pretende analizar o explicar las obras de arte que utiliza en sus películas. Confiesa: *«soy incapaz de describir una obra de arte (...) Sólo sé vivir, en mi fuero interior, lo que*

⁶⁶ citado en Benayoun (1980), p.41

⁶⁷ Bazin (2006a), p.214

⁶⁸ Ibid., p.215

⁶⁹ Kracauer (1960), p. 197

ella me cuenta.»⁷⁰ Su propuesta, más allá de polémicas, tendrá una enorme influencia en todo el futuro del cine sobre arte, y apasionará por igual a cineastas, críticos y artistas ya desde las primeras proyecciones. La segunda de éstas, tras el estreno en la Mostra de Venezia en 1941, tuvo lugar recién terminada la II Guerra Mundial, en el Primer Congreso Internacional del Film sobre Arte, en Basilea. Allí verá sus films Henri Langlois y será él quien se lleve a Emmer inmediatamente a París, donde se quedará cuatro años⁷¹, levantando la admiración de críticos como Gaston Diehl o el pintor Robert Hessens⁷². El propio Jean Cocteau, que escribirá el texto para alguno de los nuevos cortos encargados en 1948 por Salvo d'Angelo, dirá del cine de Emmer: «*El plano de un rostro, la extrema importancia de un detalle, el lento retroceder de la cámara nos desarma y nos obligan a confesarnos que conocíamos muy mal esta obra maestra [de Giotto] que creíamos conocer de memoria.*»⁷³

Emmer explicaba así en 1992 su intención con estas primeras incursiones en el film sobre arte:

La serie *Racconti dell'arte* representa una novedad absoluta en la divulgación de las obras de pintura y escultura del pasado. Los films sobre arte raramente consiguen evitar el tono didáctico, destinado a interesar sólo a quienes estudian la Historia del Arte. Pero si hay un modo científico de filmar las obras maestras, existe también otro –que podemos definir poético– que permite a todos comprender y amar la obra del artista. Ésta es la vía elegida por *Parole dipinte. Racconti dell'arte*.⁷⁴

El cineasta recibirá elogios inesperados incluso de historiadores del arte como Giulio Carlo Argan o Carlo Ragghianti⁷⁵, y pronto comenzará en paralelo una exitosa carrera dentro del largometraje de ficción, iniciada con *Domingo de agosto (Domenica d'agosto, 1950)*. Después de aplicar este método en *Van Gogh* (1948), repetido con menos fortuna en *Gauguin* (1950) y llevándolo a su límite en *Guernica* (1950), co-dirigida con Robert Hessens, que ya implica importantes novedades formales que la

⁷⁰ En Scremin (2010), p. 41

⁷¹ Ver Guermann (2000), p.14

⁷² Resnais (2004), p. 148

⁷³ Scremin (2010), p.32

⁷⁴ Scremin (2010), p. 4

⁷⁵ Ver Scremin (2004), p.108

sitúan a caballo entre esta tendencia y la del capítulo siguiente, Alain Resnais abandonará para siempre los films sobre pintura porque, como él mismo afirmará, «*no encontraba soluciones nuevas, sentía que iba a repetir los mismos procedimientos.*»⁷⁶ Emmer, en cambio, sí seguirá explorando las posibilidades de este género, que en él acabará desembocando, como desarrollaré en la tercera parte de este estudio, en el cine-ensayo: serán ya, desde los años ochenta, obras ensayísticas que se preguntan en primera persona por el significado del arte en la configuración de la memoria personal, como *Bella di notte* (1997), *Incontrare Picasso* (2000), o *Con aura...senz'aura* (2003). El “modelo Emmer”, en sí mismo, pasará a formar parte del bagaje expresivo del cine sobre arte y aparecerá en secuencias específicas a lo largo de toda la historia del género, aunque se trate de películas hechas con otros objetivos y metodologías, tal y como veremos que ocurre, por ejemplo, en la *Deposizione di Raffaello* (1948), el primer *critofilm* de Carlo Ragghianti.

⁷⁶ Breteau-Skira (1985), p.22

CAPÍTULO 2

HENRI STORCK Y EL FILM POÉTICO SOBRE ARTE

«Ninguno de mis films se parece al otro»

En su texto de presentación para el catálogo del festival Cinéma du Réel en 1988, el cineasta belga Henri Storck escribió lo siguiente:

Ninguno de mis films se parece al otro. Como los alpinistas que quieren continuamente escalar otra cima, descubrir otros paisajes y ensayar otras dificultades, siempre me ha gustado trabajar temas diferentes. Se comprende mejor un tema si se lo afronta por primera vez. Es necesario adaptar la propia técnica, el propio estilo, la propia manera de describir. Es lo que hicimos para *Borinage* [*Misère au Borinage* (Henri Storck y Joris Ivens, 1933)]. Debimos encontrar nuevos métodos porque la situación para nosotros era nueva.⁷⁷

El mundo de Paul Delvaux (*Le monde de Paul Delvaux*)⁷⁸, cortometraje de diez minutos dirigido por Storck en 1944 y sonorizado en 1946⁷⁹, es exactamente eso: mirar la pintura de Paul Delvaux por primera vez, a través de la lente de la cámara, e inventar para ella un nuevo dispositivo de traducción cinematográfica. Es además, como vimos, una forma de posicionamiento estético y



Autorretrato de Paul Delvaux en *Le monde de Paul Delvaux* (H. Storck, 1946): los reencuadres de la cámara producen nuevos cuadros autónomos.

político en contra de la persecución nazi, una defensa de la libertad personal y creativa. En lo formal, el film de Delvaux tiene puntos en contacto con algunos de los principales logros del cine sobre arte hasta la fecha, que no eran aún numerosos: la supresión del

⁷⁷ Texto recogido en Canosa (1994), p.195. La traducción es mía.

⁷⁸ De muy difícil acceso hasta hace pocos meses, *Le monde de Paul Delvaux*, film que supone un hito decisivo para la tendencia poética del cine sobre arte que describo en este capítulo, acaba de ser editado por fin en formato DVD y Blu-Ray por la Cinemateca de Bruselas en 2013.

⁷⁹ El cineasta y antropólogo Luc de Heusch, que fue asistente de dirección de Storck de 1947 a 1949, precisa esta datación, que no siempre aparece tan clara en los libros dedicados al cine sobre arte. Ver Heusch (1994), p.105

marco por Emmer, o el recorrido descriptivo por las obras en el cine de Cauvin. Pero esta obra de Storck se sitúa en otro lugar: no quiere ser narrativa ni biográfica, como la narración de la vida de Cristo por Emmer y sus compañeros, apoyada en las imágenes de Giotto –o como el *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais, que se basará en este modelo– y tampoco didáctica y descriptiva como el film de Cauvin sobre el Político de los Van Eyck; de más allá de lo biográfico, dramático, o didáctico, Storck escoge una aproximación poética que le permita alcanzar algo ciertamente ambicioso: reconstruir el universo estético personal de Paul Delvaux –su “mundo” como sugiere el título–, en otro medio creativo diferente a la pintura, el del cine.

Para ello, el cineasta concibe un trabajo colaborativo en el cual cada participante sería responsable de su parte de la pieza, y que ya en su época se alabó como un milagro de reunión de las artes, que conviven sin perder su singularidad⁸⁰. Se trata por lo tanto de un trabajo a cuatro bandas: el poeta y ensayista René Micha escribió un guión; Paul Eluard aportó su poema *Exil*, dedicado a Delvaux, y que lee él mismo para la película; el propio Storck se ocupó de la realización; y el compositor André Souris preparó una música, sobre la cual



Co-autoría de los cuatro responsables de *Le monde de Paul Delvaux* (1946)

escribió además un artículo donde justificaba sus decisiones formales⁸¹. Todo ello, evidentemente, organizado alrededor de la obra del quinto autor, el pintor Paul Delvaux, que funciona como motor del proyecto, activando los mecanismos creativos del resto de autores. Autor éste último de estatuto indudablemente complejo, porque su obra es anterior y exterior a este proyecto –que da cuenta de ella de manera documental–, pero a la vez funciona como el contenido figurativo de una obra de animación creada *ex profeso*. Del montaje se ocupó también Storck, y de la cámara, él mismo junto a Albert Putteman. La producción corrió a cargo de Paul Haesaerts, con quien pronto co-dirigirá Storck la decisiva *Rubens* (1948).

⁸⁰ Davay (1949), p.18

⁸¹ Souris (1949). Me detendré en ellas en el capítulo que dedico a la música en el film sobre arte.

El resultado de este encuentro creativo es sin duda alguna un hito temprano del cine sobre arte. En el segundo catálogo del film sobre arte publicado por la UNESCO, de 1950, J. P. Hodin decía de la película que «*es quizá el más bello film sobre arte producido hasta ahora*»⁸². En el mismo catálogo, André Thirifays elogiaba, en referencia al *Van Gogh* de Resnais y a *Le monde de Paul Delvaux*, la capacidad del cine para transmitir el contenido último del arte con más eficacia que el libro o la imagen estática⁸³. De ambos, prefería el de Storck: «*Aquí, toda la magia del cine reencuentra su lugar y su imperio. (...) A partir de este film, toda investigación sobre este pintor parece banal y vana indiscreción*»⁸⁴. En contra de las críticas de los historiadores del arte en nombre de la defensa del aura de las obras, que el cine supuestamente maltrataba, Thirifays era de la opinión, como Bazin, de que debían utilizarse sin complejos todos los recursos cinematográficos:

Incomparable a la hora de crear un clima o de permitir una aprehensión intuitiva de una composición o de un conjunto, el cine es en cambio más imperfecto como instrumento de demostración. (...) El film no es, en efecto, superior a la imprenta más que en la medida en que pueda envolver las ideas o los razonamientos de elementos sensoriales que apelen a la vez simultáneamente las zonas diversas de la sensibilidad y el intelecto. Sin recurrir a estas funciones emotivas, a estas posibilidades poéticas, el cineasta no podrá jamás desarrollar más que un pensamiento corto, pobre, impotente para vivir y desarrollarse.⁸⁵

Delvaux experimentado desde su interior

Es también la opinión de Kracauer, quien diez años más tarde sitúa esta obra de Storck como la cristalización definitiva de lo que denomina “tendencia experimental del cine sobre arte”, contrapuesta a otra tendencia “documental”. El film de arte experimental, para Kracauer, es fiel a sí mismo por completo cuando su creador, despreocupado por todo propósito externo, se dirige a construir con los elementos de las pinturas utilizadas un todo auto-contenido tan válido artísticamente como el original. En ella, el cineasta experimental rechaza «*el papel de mero "lector" que confirma la obra de arte dada*

⁸² Hodin (1949), p.27

⁸³ Thirifays (1951), p.8

⁸⁴ Ibid., p.6

⁸⁵ Ibid., p.5

*como un texto sacro. Para él la obra no es más que material en bruto que modela de acuerdo con su visión»*⁸⁶. En *Le monde de Paul Delvaux*, explica Kracauer,

acompañadas de un poema de Paul Eluard, figuras, objetos, y fragmentos del mundo del artista cuajan en un universo de ensoñación. ¿Es Delvaux experimentado desde su interior? En todo caso, no son sus pinturas. Configuraciones de fenómenos inidentificables saltan de la pantalla y retan a los espectadores a adivinar sus significados; y los movimientos de cámara establecen contextos de los que el pintor mismo puede haber sido por completo ajeno. Los films de este último grupo [la tendencia experimental] emplean el lenguaje cinematográfico no para transferir la obra de arte de la órbita de las Bellas Artes a la del cine, sino para transformarla en una obra autónoma para la pantalla que reivindica de nuevo ser Arte. Sean abstracciones o composiciones con un sabor surrealista, son una extensión del arte contemporáneo más que films genuinos.⁸⁷

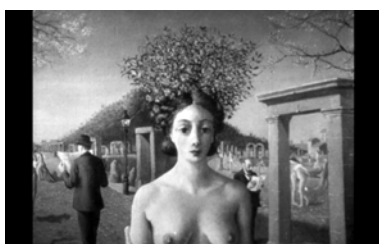


Fragmentación del espacio pictórico en cuadros autónomos decididos por el cineasta

⁸⁶ Kracauer (1960), p.197

⁸⁷ Ibid, p.199

Poema en diecinueve cuadros



Algunas de las asociaciones de continuidad entre cuadros, que sugieren el *raccord*, mostradas aquí por parejas.

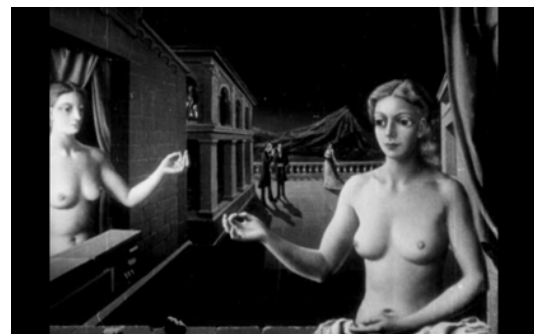
Henri Storck reconstruye el mundo de Paul Delvaux a partir de diecinueve de sus cuadros. Entre ellos, y una vez suprimido el marco, como en el cine de Emmer, y pudiendo la cámara fluir libremente por ese otro universo narrativo, Storck construye un sistema de movimientos de cámara y alusiones visuales o conceptuales que le permiten pasar de un cuadro a otro alejándose del formato del pase de diapositivas, por un lado, pero también esquivando cualquier excusa dramática o narrativa como las utilizadas por Emmer. Todo funciona según un engranaje sencillo e inteligente y triunfa por la gran intuición de Storck como cineasta, que sabe medir el ritmo y renovar las fórmulas de continuidad con las que enlaza los cuadros para generar expectativa en el espectador. Toda la película es en realidad uno de los más completos catálogos del cine sobre arte sobre cómo movilizar los recursos básicos de la gramática cinematográfica para dialogar con la pintura; cómo sacar partido a la posibilidad de hacer aproximaciones focales, panorámicas, encadenados, o reencuadres dentro del cuadro general que sugieren nuevos cuadros autónomos. Varios de estos descubrimientos ya aparecían en *Racconto da un affresco*, pero la nueva forma de montar las obras, con una prevalencia visual liberada de toda excusa narrativa, supone un nuevo horizonte de búsqueda.

La película se abre con una secuencia que pone las bases de una de las capacidades básicas del cine con respecto a la pintura: partiendo de un plano general de la obra, tal y como lo ve el espectador en la sala –sin

olvidar la convención del blanco y negro—, se realiza una aproximación focal a un detalle del cuadro, que queda magnificado y adquiere una entidad rotunda de cuadro autónomo. Desde ella, se vuelve a la posición inicial del cuadro completo, y se pasa por corte a otro cuadro que tiene otra figura desnuda a la derecha, en posición parecida, sugiriendo un *raccord* —continuidad— visual que permita que la narración visual fluya. A partir de ese nuevo encuadre equivalente en el segundo cuadro, Storck puede comenzar el nuevo recorrido por la nueva obra, conectando detalles, ajustando el encuadre.

El cineasta recorre cada cuadro de maneras muy diversas: aislando detalles autónomos dentro del general, por movimientos sinuosos que reproducen la mirada del espectador, o por aproximaciones o alejamientos que son propios de la cámara. Y después encuentra un detalle formal o conceptual, lo encuadra con la cámara de manera precisa, y ello le permite saltar al siguiente de manera fluida. Este detalle formal es siempre diferente: una mujer que avanza entre columnas a la izquierda de un cuadro pasa por corte a otra mujer que

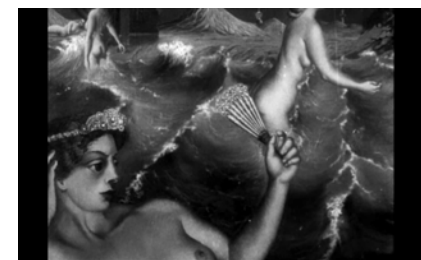
avanza entre columnas a la izquierda de otro cuadro; una arquitectura clásica en el fondo de un cuadro pasa por corte a otra arquitectura clásica en el fondo de otro cuadro; un niño desnudo mirando a una mujer desde una puerta abierta pasa por corte a un niño



Secuencia inicial: de un plano general del cuadro, una aproximación focal deriva en otro cuadro autónomo, vuelve al general, y corta a otra composición equivalente para lograr continuidad.

desnudo en el centro de una escena pastoril, rodeado de personajes desnudos, que a su vez corta con una imagen opuesta de cuerpos desnudos en medio de una imagen de gran violencia. También los hay más sorprendentes: entre los cuadros once y doce, Storck pasa de un detalle que encuadra una cabeza de mujer desnuda con flores en la cabeza, a otro que encuadra un cuerpo de mujer desnuda sin cabeza a punto de recoger una flor.

Como síntesis de las virtudes de la película completa, me detengo brevemente en un análisis de los recursos cinematográficos que emplea Storck para enlazar tres de los cuadros que usa en su propuesta: *Les nymphes se baignant* (1938), *Le village des sirènes* (1942) y *Les phases de la Lune I* (1939). La secuencia comienza con un golpe de música y un corte brusco que rompe la continuidad con el cuadro anterior. Vemos una arquitectura circular con ventanas que muestran cuerpos; poco después descubriremos que no es sino un pequeño detalle de un cuadro mucho más amplio. De esa arquitectura la cámara comienza un movimiento sinuoso hacia la izquierda, que revela una chimenea, y desciende hacia la parte inferior de la arquitectura inicial, un telón del que sale agua de mar en la que se bañan dos mujeres. Sigue el curso de las olas y vemos una montaña y otra mujer más cercana, en plano medio, y la cámara desciende hasta un primer plano de una mano sosteniendo un abanico, y que tiene una forma equivalente, pero cerrada, a la de la arquitectura abierta que dio inicio al plano.



Recorrido de la mirada de la cámara de Storck por el cuadro *Les nymphes se baignant* (1938)

De aquí, por corte, pasamos a un plano más amplio de la mujer que sostiene el abanico, y de ahí al plano general del cuadro completo: una escena de mar con mujeres bañándose desnudas, que pasa por corte a otro encuadre que parece sacado de la misma pintura, con sirenas bañándose en el mar, al pie de una montaña. Pero la cámara desciende de ese encuadre, y vemos que no estamos en el mismo cuadro: aquí, una calle debajo de esas sirenas muestra a dos mujeres de luto sentadas una frente a otra, y comienza una panorámica hacia la izquierda donde más y más mujeres van apareciendo, cada vez más cercanas, hasta llegar a un primer plano del rostro de la más cercana.



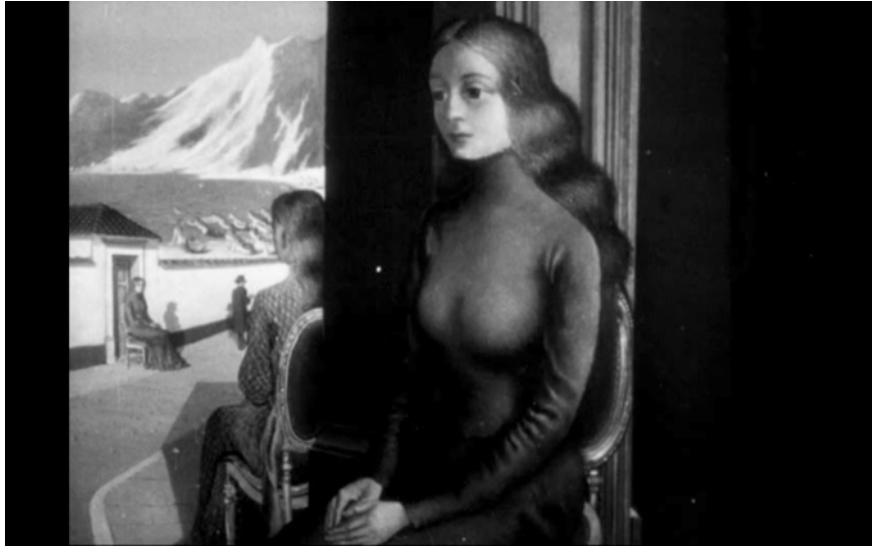
Paul Delvaux, *Les nymphes se baignant* (1938), Colección Nellens, Knokke



Panorámica a modo de revelación progresiva por *La ville des sirènes* (1942), que enlaza con el plano general del cuadro anterior, *Les nymphes se baignant* (1938)

Desde ese primer plano de rostro, se pasa por corte al plano general del cuadro, con la perspectiva de todas las mujeres de *La ciudad de las sirenas*, mientras comienza el recitado de algunos de los versos de Eluard: “*Pleurez pour voir venir ces femmes, regner sur la mort, rêver sous la terre*”. Por corte, Storck pasa a un primer plano de las manos cerradas de una de las mujeres sobre su regazo, y después a un plano medio de ella; y por último, de este encuadre, el cineasta realiza un magnífico fundido encadenado que nos hace pasar desde esta mujer melancólica y encerrada en sí misma, como de luto, hacia otra de la esquina derecha del cuadro *Les Phases de la Lune I* que conserva una posición casi idéntica, pero explícitamente opuesta: semidesnuda y con un lazo en los senos, levanta un brazo en actitud seductora.

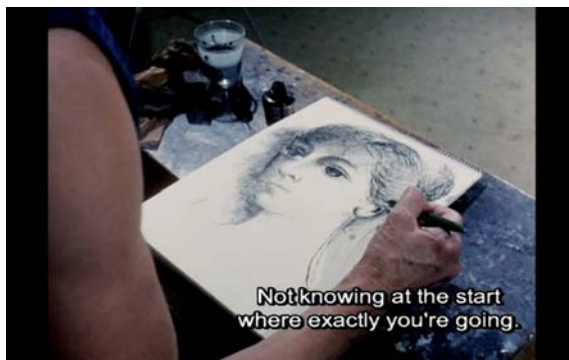
Con este encadenado, y siendo ésta una figura fílmica que implica una unión semántica entre los dos extremos que enlaza, ambos cuadros quedan asociados como complementarios, y ambos quedan enriquecidos en virtud de la interpretación del cineasta. Casi todo el arco de posibilidades expresivas del cine está contenido en esta triple secuencia. Suprimido el marco, sólo faltaba encontrar los indicadores de continuidad que permitan navegar a placer por el universo pictórico.



Utilización del fundido-encadenado para asociar semánticamente dos figuras de mujer opuestas en *La ville des sirènes* (1942) y *Les phases de la Lune I* (1939)

Las mujeres prohibidas

Veinticinco años después de esta experiencia, Henri Storck vuelve a visitar el mundo de Paul Delvaux. Realiza un film del doble de duración, que titula *Paul Delvaux o las mujeres prohibidas* (*Paul Delvaux ou les femmes défendues*, 1969-70). Nuevo experimento, nuevo *tour de force*: esta vez, el belga intenta un equilibrio complejo entre film procesual, divulgativo, y poético. El balance es ciertamente menos redondo que en *Le monde de Paul Delvaux*, porque las tres fórmulas no acaban de estar bien integradas, pero sigue resultando una obra de cierto interés. Con todo, al profesor Costa le parece, no sin razón, una reconstrucción académica del primero⁸⁸, y el propio Storck, que como vimos gustaba siempre de acometer sus temas por primera vez, confesaba que esta película le parecía un error: «*Personalmente prefiero el primero. En mi opinión las cosas no deben rehacerse. El segundo film es una especie de refrito. Me era imposible reencontrar la misma revelación que en el primero.*»⁸⁹ Dedicada a Luc Haesaerts,



Paul Delvaux ou les femmes défendues (H. Storck, 1970)

⁸⁸ Costa (1994), p.88

⁸⁹ Citado en Costa (1994), p.96

hermano de Paul, y André Souris, compositor de su película de 1944, el film se abre con el pintor en su estudio, reflexionando en voz *en off* sobre su proceso creativo, sobre el significado de los trenes y cráneos en sus obras, sobre la relación entre el dibujo inicial, tentativo, y el cuadro final, construido en perfecto equilibrio arquitectónico. En esas primeras frases, el pintor habla del dibujo como improvisación, y dice que en esos primeros pasos, aún no sabe hacia donde se dirige su obra, con la que dialoga y negocia durante cada etapa del proceso. Colocando este breve testimonio al inicio de su película, Storck crea una *mise en abyme* de su propio proceso creativo como cineasta, que tantea la manera adecuada de integrar sus intuiciones con respecto a Delvaux; esta fórmula volverá en otros inicios de films sobre arte, como por ejemplo *Apuntes de Frank Gehry* (*Sketches of Frank Gehry*, Sydney Pollack, 2005). Sólo tras la introducción procesual, que ocupa casi un tercio del film, comienzan los créditos. A continuación, una más breve descripción entre documental y poética del trabajo de Delvaux por René Micha – mismo guionista del primer film –, que sobre planos de bocetos de Delvaux toca los temas de la infancia, los esqueletos, las mujeres prohibidas. Y por último, comienza el nuevo recorrido poético por las obras de Delvaux, buscando nuevos reencuadres que formen cuadros autónomos y también nuevos conectores –menos sutiles que en el primer film–; un recorrido bañado por la sugerente música de Philippe Arthuys, y un nuevo poema, de Henry Bauchau, leído por Monique Dorsel.

La tendencia poética del cine sobre arte

En su libro de 1956, *Beaux Arts et cinéma*, primera obra completa y coherente sobre la materia, con voluntad de estado de la cuestión, Henri Lemaître sugiere una clasificación del cine sobre arte hasta la fecha: el film sobre arte biográfico o histórico –donde entraría el *Van Gogh* de Alain Resnais–, el film sobre arte crítico –con el *Rubens* de Storck y Haesaerts a la cabeza–, y el film sobre arte poético –con obras como las de Emmer o el *Guernica* de Resnais–. Es ésta la categoría que hace cristalizar el film de Delvaux, aunque Lemaître no lo nombra entre sus obras de la tendencia poética⁹⁰, si bien algunas páginas antes afirma que es el más importante ensayo reciente de reunión

⁹⁰ Lemaître (1956), p.87ss

de artistas para crear una renovación del cine⁹¹. Para Lemaître, que se apoya en ideas del artículo citado sobre cine y pintura de Bazin, esta tendencia supone la forma más difícil y acabada de film sobre arte, porque si el film sobre arte poético es verdadero, es único cada vez, ya que es esencialmente descubrimiento. Es por ello, como veremos, que ésta es la forma de la que partirá orgánicamente el film ensayo sobre arte, que será el tema de toda la segunda parte. Su herencia última se remonta a estas primeras tentativas, como la de Storck, de posicionarse con la cámara delante de la obra y pensar una posible traducción cinematográfica a través de la filmación y montaje. Uno de los testimonios decisivos de esta búsqueda paciente es la del padre del género documental, Robert Flaherty, que en 1949 intentó imaginar un film sobre un cuadro que había capturado por completo su imaginación: el *Guernica* de Picasso, que había recalado en el MoMA de Nueva York tras diversos traslados durante la Guerra



***Guernica* (Robert Flaherty, 1950)**

Civil española y la Segunda Guerra Mundial. El crítico e historiador del cine Arthur Knight, presente en el rodaje de ese film, relataba así ese primer diálogo entre *Guernica* y cine documental en el primer catálogo de la UNESCO, en 1949:

Flaherty estaba conmovido por esta pintura, impresionado incluso, pero no sabía exactamente por qué. Quería explorar con su cámara, y tanteando, buscaba descubrir la estructura y la significación de la pintura por los medios que le eran familiares. Con un entusiasmo creciente, ensayaba cada nueva puesta en página [mise en page], cada posición nueva del objetivo. —«probemos esto ahora»— decía, con el ojo pegado a su visor. No fue hasta que la bobina, aún sin cortar, fue proyectada sobre la pantalla, que pudo darse cuenta de lo que tenía, de qué podía guardar y qué era inutilizable. Pero lo que había salido de su cámara, incluso en este estado bruto, eran los elementos iniciales de una obra de arte tanto como los croquis preliminares de Picasso para el *Guernica*. (...) El film de Flaherty no será quizá nunca terminado, pero puede servir de lección para la creación de un film sobre arte. El film mismo debe desarrollarse con el mismo entusiasmo y el mismo fervor que la obra de arte original. No basta fotografiar sin más una obra de arte para hacer un film sobre arte. Es necesaria la creación en el dominio del film igualmente.⁹²

⁹¹ Ibid., p.59

⁹² Knight (1949), p.48

Flaherty murió en 1951 y nunca llegó a terminar la película. Nos quedan los brutos de su rodaje –de su mirada– montados en planos sucesivos por su hermano David. Uno de los posibles responsables de la imposibilidad de terminar la película pudo ser el estreno del extraordinario *Guernica* que Alain Resnais y Robert Hessens presentaron en Francia en 1950, uno de los mejores films sobre arte jamás realizados, que obligaba realmente a replantear todo trabajo posterior sobre el cuadro⁹³. Este film de Resnais y Hessens es una de las cimas de la tendencia poética –y política– del cine sobre arte, si bien sigue apostando en gran medida por la dramatización de la pintura practicada por Emmer, y transforma, por ejemplo, a los personajes de las etapas azul y rosa de Picasso en víctimas del bombardeo de Guernica. En un texto inicial, se afirma que el *Guernica* «ha aportado el argumento de este documental.» Su comentario, que avanza en complejidad respecto de sus films

precedentes, se sitúa a caballo entre lo biográfico del texto de su *Van Gogh* (1948) y lo ensayístico del texto de *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, 1953).

La formulación concreta de *Le monde de Paul Delvaux*, que hacía dialogar desde lo poético las obras de sus cinco participantes, tendrá ecos conscientes o inconscientes en futuros trabajos del género, desde obras tan conocidas como este *Guernica* (1950) de Resnais y Hessens –que incluye, al igual que *Le monde de Paul Delvaux*, un poema de Paul Éluard–, hasta obras más lejanas, como las películas mexicanas sobre arte dirigidas



La utilización dramática de personajes pintados de las etapas azul y rosa de Picasso en *Guernica* (A. Resnais, R. Hessens, 1950) mantiene la línea de dramatización de la pintura, pero con una libertad poética nueva en el comentario *en off*, más cercana a Storck que a Emmer.

⁹³ Ver el capítulo dedicado al film en Berthier (2009)

por Juan José Gurrola en los años sesenta –por ejemplo su *Alberto Gironella* (1965)–, construidas asimismo en un contrapunto visual y sonoro entre investigación formal y textos poéticos de Quevedo u Octavio Paz⁹⁴.



Reconstrucción poética del universo estético del pintor mexicano Alberto Gironella desde las posibilidades del cine, en *Alberto Gironella* (Juan José Gurrola, 1965)

A partir de la herencia de Storck, en Bélgica comenzarán a cristalizar a partir de los años sesenta algunas experiencias de films sobre arte cada vez más conscientes de su propia potencialidad expresiva, como *Magritte ou la leçon de choses* (1960) de Luc de Heusch –que había sido asistente de Storck a finales de los años cuarenta–, sobre la cual volveremos en la segunda parte para reflexionar sobre la tenue frontera que separa algunas de estas experiencias con el film-ensayo. Es de esta misma tradición belga de la que surgirá *Met Dieric Bouts* (1975) de André Delvaux, hijo de Paul Delvaux, que puede considerarse, de hecho, la obra maestra del film-ensayo sobre arte.

⁹⁴ Estas obras han empezado a ser estudiadas recientemente por investigadoras de la UNAM como Natalia de la Rosa y Paola Uribe Solórzano. Ver DE LA ROSA, Natalia y URIBE, Paola (2012)

CAPÍTULO 3

LONGHI Y BARBARO: UNA LÍNEA PURISTA DEL FILM SOBRE ARTE⁹⁵

Contra el *racconto*

En 1950, el cineasta y teórico Umberto Barbaro escribía ya una objeción de peso a la propuesta de Emmer:

servirse del film para contar [*raccontare*] el tema de un cuadro o fresco o de una serie de cuadros o frescos, aunque parece un asunto de modesta humildad, no es en absoluto legítimo. Porque haciéndolo, no se acerca sino que se aleja al espectador de la obra y de su comprensión; se esconden tras la fabulita y la moralina externas, que la mayoría de las veces no fueron elegidas por el artista sino encargadas por otros, los valores concretos y específicos de la obra, su real y concreto significado profundo y la forma que lo expresa.⁹⁶

No era su única objeción. En el tormentoso artículo al que pertenece esta cita, incluido en un número monográfico de la revista *Bianco e nero*, Barbaro atacaba sin compasión a la práctica totalidad de films sobre arte realizados hasta la fecha, hasta el punto de que en la introducción al volumen, Luigi Chiarini presenta su capítulo como «*forse troppo vivacemente polemico*»⁹⁷. Desde Emmer, al que llama «*el más célebre explorador de esta vía errada*»⁹⁸ al *Van Gogh* (1948) de Resnais, cuyos *travellings* que conectaban espacios de diferentes cuadros le parecen «*divertidos a la vista pero, como mínimo, inútiles*»⁹⁹, pasando por *Thèmes d'inspiration* (1938) de Dekeukeleire, que entiende como una mala adaptación de la primera secuencia de *Que viva México* (1933) de Eisenstein¹⁰⁰. Ante todo, denuncia las películas que utilizan lúdicamente detalles de

⁹⁵ También debemos a Paola Scremin la recuperación de la película *Carpaccio*, que presentó en 1991 en una edición VHS junto a un libro que estudia exhaustivamente su contenido y circunstancias. Parto ante todo de éste y otros textos de Scremin para dar cuenta en nuestro país del breve episodio cinematográfico de ambos autores, al hilo de un análisis personal del film, que pude ver en la Cineteca de Bologna. Ver Scremin (1991)

⁹⁶ Citado en Scremin (1991), p.41

⁹⁷ Chiarini (1950), p.4. «*Quizás demasiado marcadamente polémico*»

⁹⁸ Barbaro (1976), p.569

⁹⁹ Ibid, p.573

¹⁰⁰ Ibid, p.572

cuadros para construir narraciones ajenas a ellos, ironizando especialmente con la historia artística de la nariz narrada por Glauco Pellegrini en *Parliamo del naso* (1948)¹⁰¹. Tampoco se librará, como veremos, el *Rubens* de Storck y Haesaerts, que actúa decididamente sobre la imagen artística para explorarla y analizarla a placer.

Barbaro había traducido a Wölfflin, Hildebrandt o Balazs¹⁰², y Guido Aristarco afirmaba de él en 1950 que era responsable, junto a Luigi Chiarini, de las contribuciones más importantes a la teoría del cine en Italia¹⁰³. Desde los años treinta había estado escribiendo sobre cómo filmar arquitectura, y proponía que los medios técnicos empleados se noten lo menos posible: «*Encuadres planos, fotografía simple, luz natural, montaje casi elemental*»¹⁰⁴. Una línea purista del film sobre arte, como la denomina Paola Scremin¹⁰⁵, que resulta por lo tanto diametralmente opuesta a los planteamientos de Emmer o Storck, pero también a la tendencia analítica de Ragghianti. No era la única voz, en todo caso, que criticaba opciones como la de Emmer: el cineasta Jean Vidal le acusaba, nada menos, de alejar el film sobre arte de su primitiva misión cultural¹⁰⁶. Ya realizados sus dos documentales con Roberto Longhi, Barbaro desarrolla y amplía a posteriori la misma idea:

El uso de la cámara en la lectura cinematográfica de la obra de arte debe limitarse a su posibilidad de aislar detalles y de acercarlos enormemente. Un trabajo que por sí mismo implica una bella responsabilidad: la de extraer detalles sin desviarse de su objetivo y función. Lo cual es facilísimo equivocando punto de vista o equivocando distancia¹⁰⁷.

Longhi, célebre teórico y profesor de Historia del Arte en la universidad por aquel entonces, coincidía plenamente con este planteamiento. Para él, el pintor ha definido ya cómo debe el espectador mirar el cuadro, y el cineasta debe limitarse a respetarlo: la

¹⁰¹ Ibid, p.567

¹⁰² Ver Scremin (1991), p.38

¹⁰³ Aristarco (1950), p.82

¹⁰⁴ Citado en Scremin (1991), p.40

¹⁰⁵ Scremin (2003), p.571

¹⁰⁶ Vidal (1950), p.120

¹⁰⁷ Citado en Scremin (1991), p.41

clave es descubrir qué recorrido ha previsto el pintor para el ojo, y trasladarlo a cine¹⁰⁸. Se trata, en síntesis, de una adaptación de la conferencia universitaria de Historia del Arte con diapositivas, cuyo fin es principalmente divulgativo y pedagógico, pero que está ya realizado –a diferencia de la simple filmación de un pase de diapositivas– desde el conocimiento de las principales teorías estéticas y posibilidades prácticas –básicas– del cine hasta la fecha. Esta tendencia se opone frontalmente a dos anteriores: ante todo, a la de Emmer, pero también y más directamente a otra tendencia, iniciada en los primeros cuarenta, donde el cine servía simplemente para reproducir imágenes fijas de obras de arte, de manera sucesiva, con comentarios didácticos y retóricos escritos por un historiador del arte; lo cual solía dar como resultado obras ajenas al lenguaje cinematográfico, dirigidas casi en exclusiva a especialistas¹⁰⁹. El profesor Antonio Costa resume en pocas palabras este punto de partida y la ligera modificación que operan Longhi y Barbaro:

La obra del pintor veneciano es ilustrada por una serie de reproducciones en blanco y negro que se diferencian de las proyecciones de diapositivas en uso en las aulas universitarias por un (moderado) uso de movimientos de cámara (principalmente laterales) con la función de indicadores de los puntos focales y de activación dinámica de los nodos narrativos¹¹⁰.

Sobre esta base visual clara y precisa, sin estridencias, la clave de la construcción cinematográfica de los documentales de Longhi y Barbaro residirá en la unión de texto e imagen: la palabra deberá encajar en ésta «*como un guante*»¹¹¹, sin concesiones a montajes apoyados en música que no tengan una función crítica específica.

El tiempo de la pintura y el tiempo del cine

Carpaccio (1948) es un cortometraje de quince minutos, comenzado a rodar en el verano de 1947 y estrenado en la IX Mostra Cinematografica Veneziana el 28 de agosto

¹⁰⁸ Galimberti (2003), p.91

¹⁰⁹ Varios ejemplos de esta tendencia aparecen citados en Verdone (1950), p.77

¹¹⁰ Costa (2002), p.54

¹¹¹ Longhi citado en Scremin (1991), p.28

de 1948, donde ganó un León de Plata al mejor documental¹¹². Su contenido coincide en gran medida con el del cortometraje de Emmer *La leggenda di Sant'Orsola*, del mismo año; aunque no se limita a la serie sobre Santa Úrsula, ésta tiene un gran peso en el film. En su realización, dice Scremin, confluye algo insólito: un historiador del arte familiar a la realización de films y un realizador experto en historia del arte¹¹³. *Carpaccio*, como la mayoría de películas de Emmer, está rodado sobre fotografías, pero con una diferencia esencial: allí donde Emmer filmaba las fotografías Alinari, estándar fotográfico con el que se había formado toda una generación de historiadores del arte¹¹⁴, Longhi y Barbaro se arman con un arsenal de fotografías nuevas sobre detalles poco conocidos, escogidos expresamente para la película –para lo cual contratarían a la Agenzia Fotografica Internazionale di Venezia (AFI)¹¹⁵—. Comienzan entonces un proceso de montaje por etapas, no continuado, realizado en su mayor parte a distancia entre los dos autores en busca de la perfecta relación texto-imagen; paso a paso, por correspondencia, irán ajustando el montaje¹¹⁶. Montaje que consistirá, como resume Massimo Galimberti, en resolver teórica y concretamente el desajuste entre el tiempo de la



Inicio de la primera secuencia de *Carpaccio* (Longhi y Barbaro, 1948)

¹¹² Ver Scremin (1991), p.18

¹¹³ Scremin (1998), p.62

¹¹⁴ Scremin (1991), p.38

¹¹⁵ Ibid., p.19

¹¹⁶ Ibid., p.19

pintura y el del cine, entrando en la estructura del cuadro sin trastornarla: «una verdadera y propia lección de visión pensada con un ritmo filmico»¹¹⁷.

En los títulos de crédito las tareas se reparten así: «Carpaccio di Roberto Longhi / Regia di Umberto Barbaro». Toda la película se apoya sobre un dispositivo visual que encuadra detalles inesperados de los cuadros de Carpaccio para exponer diversos argumentos, ante todo el de la modernidad de su arte. El film comienza con una confrontación entre pintura moderna y renacentista, contraponiendo una marina de Carlo Carrà con un detalle de otra marina en una obra de Carpaccio; entre ambas, una transición lateral simulando el pase de diapositivas. Desde el detalle de éste último se abre entonces a un plano general y descubrimos un reencuadre en 4:3 del óleo de Carpaccio que da inicio a la serie de Santa Úrsula, *La llegada de los embajadores ingleses* (h.1495), donde la marina inicial queda prácticamente oculta al ojo.



Carpaccio, *Llegada de los embajadores ingleses a la corte del rey de Bretaña*, h. 1495, Galería de la Academia, Venecia

«Más que narrar, el Carpaccio presenta y resume la acción en un espectáculo abierto, profundo y simultáneo», explica el comentario de Longhi, en una evidente toma de posición contra la afirmación de Emmer de que los cuadros *narran*. A nivel de

¹¹⁷ Galimberti (2003), p.90

realización, estos dos primeros planos ya avanzan una ventaja expresiva del cine sobre arte con respecto a la conferencia apoyada en diapositivas: del plano fijo del cuadro completo de Carrà, se pasa a un detalle con la misma estructura del cuadro de Carpaccio, y de éste detalle, donde queda clara la relación formal expresada en el texto, el plano se abre para mostrar el encaje de ese detalle en una estructura general en la que queda casi oculto. A continuación otra comparación estilística: salta por corte a una panorámica de una multitud de pequeñas figuras en otra obra de Bellini, para afirmar que Carpaccio permite apreciar las acciones de un modo más completo; el de Bellini resulta para Longhi, en cambio, *«una incierta cartografía de detalles»*. La misma operación se repite con cuadros de Piero y Bellini. *«En Carpaccio, el aire desdibuja los personajes lejanos en manchas de color; pero son siempre manchas geométricas, como las sombras que las acompañan»*, dice el texto, con detalles muy lejanos de pequeñas manchas casi imposibles de percibir a simple vista. Y a continuación destacan la sombra triangular del pequeño perro de varios de sus cuadros, un cachorro maltés, y dan paso a una secuencia sobre las sombras geométricas de Carpaccio –según Longhi, uno de sus sellos más personales–.

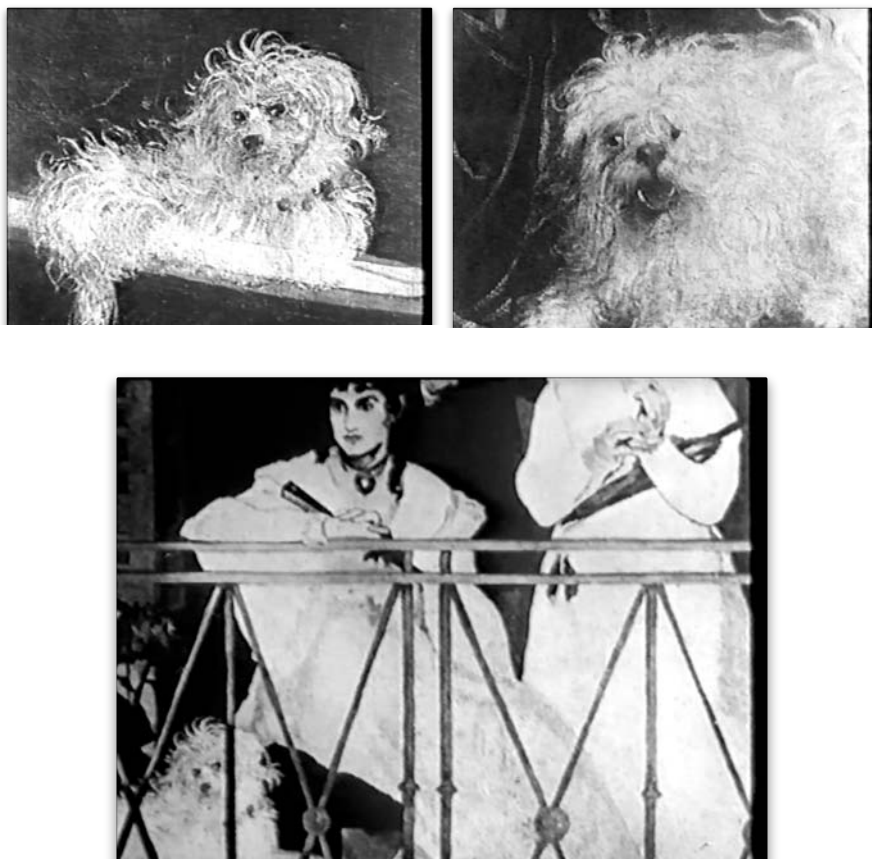


Detalles de obras de Carpaccio resaltados por la mirada de Longhi, una mirada filtrada por la pintura moderna.

Se procede entonces a la inversa: parten del general, en panorámica muy leve, para recorrer después los detalles en la serie de Santa Ursula. Primero, las dos grandes partes del martirio: la muerte a la izquierda, agitada y terrible; el funeral a derecha, tranquilo y solemne. Segundo, la llegada de los embajadores al embarcadero, y la llegada del príncipe, donde recorre literariamente los detalles en los que normalmente no se fija el ojo: rostros individualizados en primer plano, personajes desocupados al fondo. Como complemento dentro de su estricto sistema formal, Longhi apoya el relato del análisis en tres ocasiones con un plano de un boceto previo de Carpaccio.

Se detiene también en los detalles de tierras lejanas, como gorros o instrumentos musicales, con que Carpaccio sugiere el aspecto hipotético de Inglaterra para los espectadores venecianos. Y nuevas relaciones entre los detalles de Carpaccio, reveladores de otros tantos anuncios del arte moderno: la *«abstracción casi modernamente cubista de las mitras y los obispos»*, el cachorro maltés, que le parece *«un portento de impresión directa, de toques esenciales»* o el detalle encontrado con mirada surrealista de los dos pequeños sacerdotes corriendo al fondo por una escalera, en la serie de San Girolamo, que parecen continuar la forma de los cuernos de un ciervo que corre más cerca de nosotros.

En fin, una última comparación con el arte posterior para terminar el cortometraje, a modo de confirmación de la tesis sobre la modernidad de Carpaccio: Longhi retoma el leitmotiv del cachorro maltés, *«que tanto gustó cincuenta años después a Tiziano, y que incluso Manet pudo incluir, sin cambiar un trazo, en su famoso Balcón, que apareció cuatrocientos años más tarde.»*



El cachorro maltés de Carpaccio (arriba), adaptado por Tiziano (centro) y citado explícitamente por Manet (abajo).

Montaje cinematográfico y conferencia de Historia del Arte

Paola Scremin sintetiza así la aportación de ambos autores: «*Longhi y Barbaro, con sus dos documentales, afirman una línea purista para un film sobre arte que debe limitarse a reproducir con extrema precisión el objeto artístico, mientras el texto crítico encuadra y esclarece el detalle escogido.*»¹¹⁸ Sobre esta relación imagen-texto y su progresiva fusión, Massimo Galimberti añade: «*Es como si progresivamente Longhi encontrara en el cine el instrumento necesario a su propia práctica crítico-descriptiva, tomando de él incluso léxicamente la terminología.*»¹¹⁹ Longhi, que usaba técnicas cercanas a lo cinematográfico en sus clases de la Universidad de Bologna fue una referencia intelectual para toda una generación. Scremin recuerda al respecto un testimonio muy revelador de Pier Paolo Pasolini, que le tuvo como maestro en su ciudad natal:

El recuerdo personal de aquel curso (...) es, en síntesis, el recuerdo de una contraposición o neta confrontación de formas. Sobre la pantalla venían de hecho proyectadas las diapositivas. Las vistas generales y los detalles de los trabajos, a la vez y en el mismo lugar, de Masolino y de Masaccio. El cine actuaba, aunque fuera en cuanto mera proyección de fotografías. Y lo hacía en el sentido de que un encuadre representando un ejemplo del mundo masoliniano –en aquella continuidad que es típica del cine– se oponía dramáticamente a un encuadre representando por su parte otro del mundo masacesco.¹²⁰

Mucho de lo descrito por Pasolini está presente sin duda en el *Carpaccio* de Longhi y Barbaro. Sobre su otra obra, *Caravaggio*, terminada el mismo año 1948, no existen copias completas debido a la censura de la época, que hizo lo posible por perderla: su comentario, donde la propuesta estética del pintor era presentada como antecedente del cine, era demasiado cercano al marxismo. En la actualidad, *Caravaggio* sólo puede verse en una copia muda que no permite hacerse una idea del contenido, ya que éste tiene en el texto leído su razón de ser. En Longhi y Barbaro, a diferencia de Emmer y Ragghianti, prima sin duda el texto sobre la imagen. Pero las palabras, a su vez, necesitan de los detalles y las imágenes, por lo que el mecanismo se apoya en la clave de esta relación imagen-texto, donde ninguno de los dos puede vivir sin el otro.

¹¹⁸ Scremin (2003), p.571

¹¹⁹ Galimberti (2003), p.83

¹²⁰ Citado en Scremin (1991), p.27

Todas las comparaciones citadas en la película con el arte moderno, que reafirman lo adelantado de algunas soluciones del pintor a su tiempo, se hacen para mostrar la valía de un pintor considerado en las primeras décadas del siglo XX como secundario con respecto a los principales pintores cuatrocentistas. Tal era, por ejemplo, el criterio del muy influyente Bernard Berenson, quien había afirmado de Carpaccio que era un flojo creador de composiciones al lado de los pintores florentinos¹²¹. Para Eugenio Riccomini, la película se encuentra con un obstáculo principal; según él, Carpaccio es un pintor pre-cinematográfico, que pintó en cinemascope, y que dejó ya demasiado predispuesta su traducción a cine: «*La operación deviene entonces –según Riccomini– cada tanto un poco descriptiva, un poco narrativa.*»¹²² Pero al concentrarse en un detalle, Longhi lee entonces la pintura y no la narración, no la figuración. Con su comentario, plantea un modelo de film sobre arte que tiene por motor la búsqueda del «detalle revelador», y funciona, por tanto, de manera análoga al formalismo del crítico de arte Giovanni Morelli, que buscaba los *indicios* del estilo de un artista para obtener conclusiones más amplias sobre su arte.

Longhi conecta a Carpaccio, a partir de los detalles insólitos que selecciona de él, con la pintura metafísica italiana, el Impresionismo, el Cubismo, o, indirectamente, el Surrealismo. Con ello amplía nuestro conocimiento del artista, si bien en su obsesión por el respeto hacia la obra no hace un uso ambicioso de los recursos del cine. Una conferencia de Historia del Arte con los mismos detalles en diapositivas, aunque no estuvieran ligados por los *zoom* de apertura o cierre con el cuadro completo sino por corte, funcionarían quizá de forma idéntica a nivel crítico o de conocimiento. Eso es, de hecho, lo que ya hacía Longhi en sus clases de la universidad, y ello, sumado a los problemas que les planteó la distribución de sus obras, ligada a su pesimismo con respecto al contexto cultural italiano al que iban dirigidos¹²³, hará a ambos abandonar ulteriores proyectos cinematográficos para dedicar su interés a explorar las posibilidades de otro campo en auge: el libro de Historia del Arte ilustrado.

¹²¹ Ver Scremin (1991), p.44

¹²² Riccomini (1992), p.4

¹²³ Ver Scremin (1991), p.52. Longhi prevé, de hecho, la caída inminente de calidad de los documentales de arte en Italia, como así ocurrirá tras esta primera etapa eufórica.

Esta tendencia purista en cuanto a la intervención del cineasta sobre la obra pervive en la mayor parte de documentales –individuales o sobre todo en series– que siguen el modelo de la conferencia o el de la ilustración audiovisual de un texto teórico previo.

Tiene ejemplos tan notables como el de la ambiciosa serie del cineasta japonés Kijû Yoshida, *Beauté de la beauté* (1973-77), y también experimentos individuales; sin ir más lejos, y sin abandonar al pintor protagonista de este capítulo, *L'Archipel Carpaccio* (1978), de Pierre Samson.



También, desde otras coordenadas estéticas que dialogan con la radicalidad de su protagonista, la decisión de Straub y Huillet en su *Cézanne* (1990) de no fragmentar ninguno de los cuadros mostrados. La película de Samson es una adaptación cinematográfica de un ensayo escrito por el filósofo Michel Serres, *Esthétiques sur*



Carpaccio, y es el propio filósofo el encargado de explicar en la película su planteamiento, que explora equivalentes lingüísticos, mitológicos o geográficos para los silenciosos y polivalentes personajes pintados por el italiano. Viaje vertiginoso por



Los tres tipos de planos en que transcurre la exposición de la teoría de Michel Serres en *L'archipel Carpaccio* (P. Samson, 1978)

el pensamiento desde el punto de vista teórico, la realización que propone el cineasta resulta en cambio altamente comedida, limitándose a tres tipos de planos con Serres explicando a Carpaccio: sentado en una góndola mientras recorre los canales de Venecia; en los museos delante de las obras; y en voz *en off* mientras vemos a pantalla completa las obras. Es por lo tanto, y al igual que el *Carpaccio* de Longhi y Barbaro, una conferencia universitaria filmada, y no en vano Serres era profesor en la Universidad Paris I. El filósofo funda su análisis en la relectura personal de los detalles de los cuadros, sean figuras de mujeres, pájaros o dragones, que *lee* uno a uno dándoles

nuevas interpretaciones para después proceder a partir de ellos a una relectura del conjunto.

Para dar cuenta de ello, el director procede a la filmación de las obras con una simplicidad funcional que enlaza inequívocamente con la técnica de Longhi y Barbaro: la imagen sigue a la voz, y a la invocación de un detalle escogido por parte de Serres le sigue obediente el detalle convocado en la imagen, que se desplaza al siguiente por movimientos fluidos. Como señalaba ya un dossier dedicado al cine sobre arte en el *Cahiers du cinéma* de 1980, donde se entrevistaba al director, «*lo que se transmite es menos una suma de conocimientos que el aprendizaje de una mirada, de un saber mirar la pintura.*»¹²⁴ En dicha entrevista, y al igual que Longhi y Barbaro con la insistencia en el respeto a la obra de arte, Samson explicaba su extremo cuidado en la filmación correcta de la pintura, utilizando la técnica del *ektrachrome –banc-titre*, en francés, que consiste en realizar un barrido por la obra para crear un duplicado digital, por el que luego pueden realizarse movimientos sin distorsiones como las que se producen al realizar panorámicas laterales o verticales—. Y señalaba que hay por lo menos cincuenta variables que distorsionan la pintura en la filmación directa —como por ejemplo los reflejos, la altura, los sonidos, etc.—, con los cuales hay que tener extrema precaución¹²⁵. Punto de vista éste opuesto al de un ensayista como André Labarthe, que pocas páginas después, en relación a sus films sobre arte, declaraba rechazar por completo la técnica del *banc-titre*, porque con ella, el contacto con la obra ya no es física¹²⁶.

Frente al respeto aurático en la reproducción de las obras, que sólo permite el reencuadre de detalles escogidos para defender visualmente la argumentación oral, al modo de las conferencias universitarias, otra tendencia defiende ya desde el mismo año del *Carpaccio* de Longhi y Barbaro una nueva vía. Posicionándose frente a la dramatización operada por Emmer, y también frente a lo aséptico de la opción crítico-divulgativa del *Carpaccio*, una nueva propuesta defenderá una finalidad crítica basada en una intervención decidida —y en ocasiones violenta— sobre la imagen artística, haciendo uso de todos los recursos de medio siglo de historia del cine.

¹²⁴ Heinich (1980a), p.37

¹²⁵ Heinich (1980c), p.40

¹²⁶ Heinich (1980b), p.42

CAPÍTULO 4

DE RUBENS A PALETES: EL ANÁLISIS CRÍTICO POR MEDIO DEL CINE

Carlo Ludovico Ragghianti: el historiador del arte como cineasta¹²⁷

En una nota escrita como respuesta a dos contribuciones del citado Congreso para las Artes Figurativas, celebrado en el Palazzo Strozzi de Florencia en junio de 1948, el historiador del arte Carlo L. Ragghianti avanzaba las razones para un nuevo tipo de film sobre arte, para el que inventa el término *critofilm*¹²⁸. Su propuesta cinematográfica estará ligada indisolublemente a su propuesta metodológica de una crítica *dinámica*, según la cual la obra de arte es ante todo un proceso que el crítico debe reconstruir, y no tanto una superficie estática cerrada, de la cual se extraen detalles iconográficos o configuraciones formales de composición¹²⁹. El análisis cinematográfico, con la introducción del factor tiempo, será entonces el mejor aliado posible en esta tarea de investigación procesual:

cuando no se trate de reproducir estáticamente las obras de arte figurativo como simples documentos o verificaciones o adjuntos gráficos de un texto, sino que se utilice el lenguaje cinematográfico como uno que, coincidiendo lingüísticamente con el de la propia obra de arte figurativa, puede reproducir mejor que ningún otro instrumento el proceso según el cual ésta última es realizada en sus valores singulares, en este caso la sucesión de imágenes estará netamente caracterizada, no podrá ser genérica, tendrá una interna e inequívoca necesidad y consecuencia, correspondiente de manera efectiva y puntual al carácter críticamente reconstruido de la obra de arte o del artista.¹³⁰

Es por ello que puede afirmar con respecto de su critofilm que «*se trata de un film crítico, o mejor de crítica de arte ejercida mediante el lenguaje cinematográfico.*»¹³¹

¹²⁷ No existe por el momento edición comercial de los critofilms de Ragghianti. Son accesibles bajo solicitud en la Fondazione Ragghianti (Lucca), y algunos de ellos, en copias de trabajo en VHS, también en la Cineteca de Bolonia. Agradezco a Paola Scremin la copia de *La Deposizione di Raffaello*.

¹²⁸ Nota de 1948 reproducida como apéndice del artículo "Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte", en Ragghianti (1975a), p.238-240

¹²⁹ Sobre la oposición entre crítica estática y dinámica ver por ejemplo Rovati (2000), p.192

¹³⁰ Ragghianti (1975a), p.233

¹³¹ Ragghianti (1975a), p.240

Ragghianti, a diferencia de los autores de las propuestas analizadas hasta aquí, no filma sobre fotografías: pasa tiempo delante de la obra real, pensando la manera mas adecuada de expresarla en imágenes en movimiento, y se hace construir carriles o herramientas para ello si es necesario. También a diferencia de Longhi, que confía la realización de sus películas a Barbaro, Ragghianti asume él mismo la tarea de realizar sus películas, convencido de que tanto crítica teórica como crítica práctica son dos caras de una misma actividad. La única excepción en su filmografía a algunas de estas premisas es su primera película, *El Descendimiento de Rafael (La Deposizione di Raffaello*, 1948), para la que cuenta con el realizador Giuliano Betti.

Igualmente a diferencia de los precedentes, Ragghianti es crítico de cine desde inicios de los años treinta, con una trayectoria intelectual muy notable en este campo, que había comenzado con su artículo de 1933 *Cinematografo rigoroso*. Incluía su estudio del cine dentro de un programa más amplio de artes visuales, y ponía en relación directa sus problemáticas con las de la pintura o el teatro¹³²; por ello, según Ragghianti, el cine debía estudiarse con las herramientas de la Historia del Arte¹³³. Uno de los principales especialistas en la obra de Ragghianti, el profesor italiano Antonio Costa, ha apuntado en varios textos ciertas cuestiones de su teoría que deben tomarse hoy con cuidado. Por un lado, algunas teorías cinematográficas de la segunda mitad del siglo han hecho que el riguroso planteamiento de análisis formalista de Ragghianti, aunque útil aún para conjurar análisis que en su día se limitaban al estudio del relato o la psicología de los personajes, deba ser matizado. Cita Costa ampliaciones metodológicas de teóricos como Christian Metz y Michel Chion, a la vista de las cuales, el puro análisis visual del plano como cuadro construido debe ser completado con otros factores clave, presentes en esos mismos planos, que exceden la mera visualidad¹³⁴. Por otro lado, al leer hoy a Ragghianti ha de tenerse en cuenta que esta concepción, muy rígida en sus primeros escritos, se matiza al entrar en contacto con la práctica –sus *critofilms*–, y lejos de ser monolítica, va evolucionando a lo largo de su carrera. Teniendo presentes estos matices, Costa da cuenta también de los éxitos de las propuestas teóricas y prácticas del autor:

¹³² Ver Costa (1995), p.13

¹³³ Costa (2002), p.219. Capítulo “Il cinema come arte figurativa: Carlo L. Ragghianti”

¹³⁴ Costa (2002), p.283. Capítulo “Dalla moneta alla città: i critofilm di Carlo L. Ragghianti (1948-64)”

por un lado, los que considera los mejores de entre sus documentales, los dedicados a la arquitectura y urbanismo, abrieron nuevos interrogantes e introdujeron una nueva consciencia, más sólida, con respecto a la forma de filmar arquitecturas¹³⁵; por otro, su teoría sobre la relación entre el cine y las artes visuales ha suscitado un renovado interés en el contexto de los nuevos acercamientos entre ambos campos, y el conjunto de sus *critofilms*, así como alguno de sus artículos sobre la televisión y los nuevos medios, anticipan la lógica de trabajo con el hipertexto y el CD-Rom¹³⁶.

En un artículo clave de 1950, Ragghianti estudia algunas de las tipologías previas del film sobre arte para culminar en su novedosa propuesta. Dentro de los documentales sobre arte, según él, hay que distinguir ante todo dos tipos: los que no son más que conferencias con imágenes, donde el conferenciante deviene el protagonista, por encima de la obra o el artista; y los films donde el protagonista es el relato [racconto], *«un relato interpretado mediante una selección adecuadamente significativa de imágenes tomadas de las artes plásticas. Relato que puede ser banal o mediocre, o literariamente refinado, pero que no cambia en esencia el carácter del film.»*¹³⁷

Dentro de este segundo tipo de documental, le parecen logrados, por su elevación de tono y técnica, los de Emmer, el *Carpaccio* de Longhi y Barbaro y los de Pozzi Bellini. De estos documentales recuerda, citando a Emmer, que *«reconstruyen en el tiempo la vivencia de un drama desarrollado pictóricamente en el espacio»*¹³⁸. Por ello, entiende Ragghianti que lo propio de estas obras es el “racconto”, la narración, el drama que el director reconstruye y presenta a través de algunos elementos de las figuraciones que a su sensibilidad parecen más aptas o sugestivas a la vista¹³⁹. Desde la mirada actual, en todo caso, los films de Emmer y los de Longhi-Barbaro pertenecen sin duda a dos tipologías claramente diferenciadas, como trato de exponer en este estudio.

¹³⁵ Ibid., p.284

¹³⁶ Costa (2002), p.215

¹³⁷ Ragghianti (1975a), p.228

¹³⁸ La cita es de Emmer, del catálogo de la Dolomiti reproducido en Francia di Celle y Ghezzi, p.20

¹³⁹ Ragghianti (1975a), p.228

A este tipo de film, centrado en el *racconto*, Ragghianti opone un film que ejerza la crítica, y alaba con alguna reserva metodológica el *Rubens* de Storck y Haesaerts, como experimento análogo al que él hizo el mismo año con *La Deposizione di Raffaello*; films ambos que suponían, desde este punto de vista, una alternativa muy sólida a los documentales sobre arte no críticos¹⁴⁰.

Si los films de Emmer reducían todo el contenido formal de la obra a la narración implícita, y los de Longhi y Barbaro analizaban dicho contenido formal desde el recurso de la palabra, pero sin una verdadera utilización de lo cinematográfico para evidenciar visualmente los aspectos compositivos, texturales, colorísticos, o estilísticos, podría decirse que los films de Ragghianti se imponen una tarea nueva: revelar dicho diseño formal con recursos genuinamente cinematográficos. Para este empeño, Ragghianti propone como objetivo ideal, con vistas a frenar los excesos derivados de las tipologías anteriores, la ausencia de subjetividad –al menos en la medida de lo posible, «*porque el lenguaje, en cuanto tal, es siempre el lenguaje de alguien, y no existe una lengua objetiva*»¹⁴¹–.

Añade que para estos films, el cine debe ser un medio, no un arte en sí mismo –distanciándose así de la *autonomía* de los films de Emmer, alabada por Bazin–, pero es una técnica dotada de una particular validez visual, equivalente a la de la pintura y escultura¹⁴². Por el mismo motivo, centra la atención en la primacía de la imagen, diciendo que los *critofilms* deben ser idealmente mudos: «*Un film de arte es siempre, idealmente hablando, mudo: concretado en el lenguaje propio, el cinematógrafo, sin ningún añadido*»¹⁴³. En suma, descomponer la imagen artística con todas herramientas posibles que pone el cine a disposición del crítico, para lograr llegar hasta el eventual logro de «rehacer el gesto del artista»:

Hay que aproximarse por tanto lo máximo posible a la situación del artista trabajando, y diría casi rehacer su gesto, seguir las formas que ha trazado e impuesto por la visión y el gusto, seguir sus elecciones de punto o puntos de vista, del vínculo estático o del trazado dinámico de las formas,

¹⁴⁰ Ibid., p.229

¹⁴¹ Ibid., p.232

¹⁴² Citado en Bellotto, p.168

¹⁴³ Ragghianti (1975a), p.232

sean unívocas o múltiples, sean separadas o ligadas, sean estáticas o en movimiento, sean atrayentes o desplegadas, emanantes o centrífugas, y así sucesivamente.¹⁴⁴

El proyecto cinematográfico de Ragghianti se hará realidad, tras varios intentos infructuosos de financiación, gracias al decidido apoyo de la firma Olivetti. Junto a este empresario comprometido con una reconstrucción a escala humana de la Italia de posguerra, Ragghianti creará el proyecto SeleArte, que tendrá dos cometidos: una revista, cuya tirada alcanzará los cincuenta mil ejemplares, y veinte critofilms, realizados entre 1948 y 1964. Su función primordial: estimular el pensamiento crítico de los lectores y espectadores. También gracias a este apoyo, Ragghianti siempre estará a la vanguardia de la técnica cinematográfica del momento: rueda en color con el nuevo sistema monopack Ferraniacolor, puesto a punto en 1949, y usa Cinemascope y vistas aéreas para los films de arquitectura y urbanística¹⁴⁵.

El critofilm *La Deposizione di Raffaello* contiene ya en potencia toda la búsqueda programática del autor para el resto de su filmografía. En una nota del primer catálogo del film sobre arte en 1949, publicado por la UNESCO, el autor defendía la importancia en su película de la búsqueda de medios verdaderamente visuales para realizar los análisis de las obras de arte a través del cine, evitando los problemas enquistados en la historia del arte sostenida en fotografías:

Más que reducir la visión cinematográfica de una obra de arte a la contemplación estática de una composición encuadrada y de detalles fijos que se suceden en la pantalla, explicados solamente por el comentario verbal, hemos recurrido a los auténticos recursos expresivos del film. (...) Toda la gestación de la obra de arte deviene así verdaderamente clara, y se ve que con el film se pueden obtener efectos de persuasión y de testimonio inmediatos, superiores a aquellos confiados a la palabra, porque son absolutamente objetivos.¹⁴⁶

Para conseguir estos efectos, se usaron máquinas y herramientas construidas expresamente, si bien artesanales, porque Ragghianti quería llevar a cabo operaciones técnicas que nunca antes se habían intentado:

Se trabajó con aparatos bastante rudimentarios, usando en particular elementos de meccano para los movimientos de la cámara (carriles, movimientos diagonales, etc). y un pantógrafo de

¹⁴⁴ Ibid., p.235

¹⁴⁵ Ver Scremin (1995), p.114

¹⁴⁶ AA.VV. (1949), p.44

arquitecto para las rotaciones, los movimientos curvilíneos y otros desarrollos espaciales dinámicos. Los resultados fueron, en alguna secuencia, más intencionales que conseguidos.¹⁴⁷

La película, de once minutos, tiene la siguiente estructura: una anécdota inicial de dos minutos sobre el origen del rostro de María pintado por Rafael; otros dos minutos sobre la formación de Rafael, con sus estudios a partir de las obras de los principales artistas de la época; un cuerpo principal de cinco minutos analizando el cuadro de *La Deposizione* a partir de las sucesivas etapas visibles en los bocetos previos –enlazando a su vez cada una con sus posibles influencias previas–; y por último un recorrido dinámico a lo largo del cuadro, filmando la obra en función de sus ritmos internos, guiando al ojo del espectador por el trazado previsto por el artista.

Desarrollemos un poco más este contenido. El *critofilm* se abre con una anécdota: el rostro de la Virgen, según la tradición perugiana, es un retrato de Atalanta Baglioni, comitente del cuadro, que vio morir a su hijo después de que éste asesinara a su rival en la ciudad. Esta excusa de *racconto* permite a Ragghianti algo que no volverá a hacer: un montaje dramático *alla Emmer* con música frenética de Vivaldi, que a pesar de su efectividad será inmediatamente abandonado como una vía incorrecta respecto de su propuesta de *critofilm*¹⁴⁸. Dos minutos después, se da paso a una presentación crítica del artista, comenzando por su



San Mateo, escultura original de Miguel Ángel y copia de Rafael, asociadas por encadenados en *La Deposizione di Raffaello* (Carlo L. Ragghianti, 1948)

¹⁴⁷ Ragghianti (1975b), p.241

¹⁴⁸ Ver Scremin (2000), p.159

formación: vemos copias de Rafael a partir de obras de los mejores artistas de su época, como el *San Jorge* de Donatello, el *San Mateo* de Michelangelo, o la *Leda* de Leonardo. Ragghianti desarrolla visualmente este motivo de las influencias utilizando de manera reveladora el recurso cinematográfico del encadenado, que desvela eficazmente el paso de los originales a sus copias, a veces disimuladas.



Disección de las etapas del proceso de composición del cuadro en *La Deposizione di Raffaello*, incluyendo influencias externas.

Pasamos entonces a la disección del propio cuadro, en sus tres composiciones sucesivas: dos primeras derivadas de sendas pinturas del Perugino, que abandonará insatisfecho con el resultado, y una definitiva con personajes inspirados en Michelangelo, organizada en dos grupos diferentes que Ragghianti investiga formalmente en diversos bocetos y más influencias previas. Todo este segmento es construido por confrontación por corte entre bocetos propios, influencias ajenas y obra final, incluyendo un plano explicativo con maniquíes articulados de Bellas Artes, hasta llegar a un plano general del cuadro completo donde percibimos el equilibrio entre los dos grupos de figuras.

Es aquí que el autor, mientras suena el *Moldava* de Smetana, se despacha con un final triunfal típico de historiador del arte: «filtrando una cultura secular, sublimando la tradición artística de la Antigüedad y de Italia con un recorrido grandiosamente consciente, Rafael libera la propia creación, transfigurada en una visión

serena que será durante siglos el lenguaje poético ejemplar de Occidente».



La Deposizione di Cristo (Rafael, 1507) Galería Borghese, Roma, Italia

Y con ello da paso al recorrido visual más complejo de la película por el cuadro, siguiendo las líneas de tensión que circulan por brazos, piernas y rostros hasta llegar al Gólgota en lo alto del paisaje, plano final «*que abre la serena contemplación del Infinito*». En once minutos, Ragghianti ha utilizado el cine para traducir a la vez los dos procesos temporales de la pintura: el de la construcción interna del espacio por el autor durante el propio proceso intelectual de creación, y el del tiempo dilatado de la mirada del espectador recorriendo por fragmentos la superficie estática y simultánea, el *continuum*, con todos sus secretos de composición ocultos. El cine de Ragghianti, acompañado de su teorización por el propio autor, es hoy una referencia indiscutible para todo historiador del arte que se plantee acercarse al análisis formal de una obra de arte con medios audiovisuales.

Rubens: La entrada de la Historia del Arte en el cine

Como consecuencia de sus investigaciones teóricas y prácticas, Carlo Ragghianti realizaba en junio de 1948 una defensa apasionada de cómo los recursos audiovisuales y la gramática cinematográfica podían aportar importantes herramientas de análisis a la disciplina de la Historia del Arte. Escribía lo siguiente, el año en que presentaba su primera película crítica sobre arte:

Como estudioso del arte y también del cine, desde hace mucho tiempo estoy convencido de la oportunidad, por no decir necesidad, de que el estudioso del arte se familiarice con esta experiencia y profundice en ella, no por un deseo snob o por ostentación de novedad, sino para poder aumentar y precisar, con el uso activo y consciente de este lenguaje igual en sustancia al “figurativo”, las propias posibilidades de análisis de las obras de arte. Por mi parte, no dudo en reconocer que el estudio del film como expresión, como lenguaje, me ayudó notablemente a precisar los términos de la reflexión crítica.¹⁴⁹

La presentación de la primera tentativa práctica de Ragghianti que acabamos de analizar, verdaderamente original y prometedora, quedó ensombrecida de forma irremediable por otra obra belga del mismo año, poco menos que espectacular en relación a todo lo visto hasta entonces, que se impuso con una rotundidad absoluta en la historia del cine sobre arte, llegando a alzarse con un León de Oro al mejor documental en el Festival de Venecia de 1948¹⁵⁰. Era el *Rubens* de Henri Storck y Paul Haesaerts, un film realizado con muchos más medios, que perseguía y alcanzaba con éxito un objetivo idéntico al del italiano: explorar un tipo de film sobre arte crítico –no dramático, ni biográfico, ni meramente expositivo–, que se valiera de toda la gama de recursos que el cine ponía a su disposición para ampliar las posibilidades analíticas de la Historia del Arte. Sólo un año después de su estreno, se proclamaba ya que «*Rubens es la entrada triunfal de la Historia del Arte en el cine*»¹⁵¹.

El film fue encargado por el Ministerio de Instrucción Pública y el Ministerio de Comunicaciones de Bélgica al cineasta Henri Storck en 1947¹⁵². En un país que había

¹⁴⁹ Ragghianti (1975a), p.240

¹⁵⁰ Scremin (2003), p.572

¹⁵¹ Davay, p.18. La película acaba de ser editada en DVD este 2013 por la Cinemateca Belga, junto a otros cinco films sobre arte de Henri Storck, entre ellos el célebre *Le monde de Paul Delvaux* (1944).

¹⁵² Ver Costa (1994), p.91

hecho del documental su seña de identidad cinematográfica, por razones azarasas¹⁵³, Storck era quizá el más conocido de los documentalistas tras haber realizado films de denuncia social como *Misère au Borinage* (Henri Storck y Joris Ivens, 1933), pero además era uno de los principales autores belgas de cine sobre arte cuando se le encarga este proyecto. A sus espaldas tenía *Regards sur la Belgique ancienne* (1936), y sobre todo *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46), una de las películas más comentadas en los debates de los primeros años de este género. El éxito internacional de este film fue sin duda clave en el encargo a Storck de este nuevo proyecto mucho más ambicioso.

Nada más recibir el encargo, Henri Storck sabe que necesitará la ayuda de un experto historiador del arte, y piensa en su amigo Luc Haesaerts. Éste, desbordado de trabajo por sus responsabilidades institucionales, le recomienda a su hermano, el también historiador del arte Paul Haesaerts¹⁵⁴. Será la primera experiencia de muchas para Paul, que confirmará más tarde en solitario su creatividad para la conjunción entre cine e Historia del Arte en obras como *De Renoir a Picasso* (1950), alabada como uno de los más característicos ejemplos de crítica en las artes figurativas ejercitada a través de los medios lingüísticos propios del cine¹⁵⁵, o la célebre *Visita a Picasso* (1950), para la cual inventa el dispositivo de filmación a través de un vidrio, que desarrollará Clouzot años más tarde para *Le mystère Picasso* (1956).

Se concretaba una vez más, por lo tanto, el tándem cineasta más historiador del arte que había dado lugar a gran parte de las experiencias previas del género, con resultados muy desiguales. Esta fórmula, en todo caso, había contado por lo general con un reparto asimétrico: un historiador del arte muy notable, y un cineasta más bien desconocido. Así ocurría en films italianos como el *Botticelli*, de Antonio Pozzetti, con comentario de Matteo Marangoni, el *Caravaggio* de Edoardo Saitto, con comentario de Valerio Mariani, o el *Tintoretto* de Edmondo Cancellieri, con comentario de Rodolfo Pallucchini¹⁵⁶. Esta asimetría sólo se equilibra en momentos puntuales, como ocurrirá

¹⁵³ Lo explica Jaqueline Aubenas en Aubenas, p.4

¹⁵⁴ Ver Costa (1994), p.90

¹⁵⁵ Apollonio, p.89. Más recientemente, Steven Jacobs considera que esta película ha envejecido mal y resulta demasiado didáctica, pero reconoce que el autor aún nos asombra con sus formas de desarrollar nuevos métodos de análisis de obras por medio del cine. Ver Jacobs (2011), p.17

¹⁵⁶ Ver Scremin (2003), p.571, y Scremin (2000), p.152

con la colaboración que hemos visto entre el historiador del arte Roberto Longhi y el cineasta Umberto Barbaro para sus films de 1948 *Carpaccio* y *Caravaggio*. En el *Rubens*, sin embargo, la concepción es la contraria: el encargo va dirigido a un cineasta notable, que buscará a un historiador del arte para el asesoramiento científico. Y de hecho Henri Storck, uno de los experimentadores más inquietos en relación a las posibilidades expresivas del cine, no se limita, como en tantos casos, a repetir una fórmula exitosa, sino que se propone ensayar un cambio radical de rumbo con respecto a su anterior y elogiado film basado en las telas del pintor surrealista Paul Delvaux. Si éste representaba un tipo de film sobre arte lírico, libre, intuitivo y experimental, *Rubens* buscará el rigor académico, poniendo la experimentación visual al servicio del análisis formal del estilo de Rubens.

Ante este posicionamiento, en una época de intensos debates en relación a un género que había abierto puertas nuevas a la experimentación cinematográfica, surgirán pronto apasionados partidarios y detractores. Quizá el más célebre de estos últimos fuera el crítico André Bazin, que se situó sin titubeos del lado de la vertiente lírica que había inaugurado Luciano Emmer en Italia, y que había desarrollado Alain Resnais en Francia con películas como *Van Gogh* (1948) o *Guernica* (1950). Escribe:

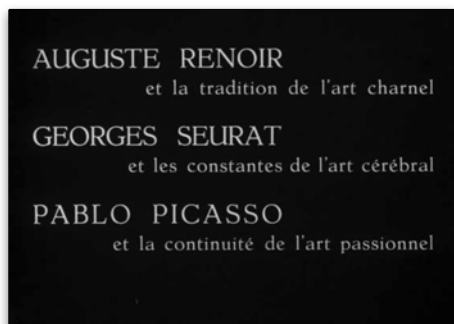
Prefiero, sin duda, *Van Gogh* o *Guernica* a *Rubens* o al film *De Renoir a Picasso*, de Haesaerts, que no pretenden ser más que pedagógicos y críticos. No tanto porque las libertades que se concede Alain Resnais conservan la ambigüedad, la polivalencia, de toda creación auténtica, mientras que la idea crítica de Storck y de Haesaerts limitan, pretendiendo asegurarla, mi percepción de la obra, sino sobre todo porque la creación es aquí la mejor crítica. Desnaturalizando la obra, rompiendo sus límites, penetrando en su misma esencia, el film obliga a la pintura a revelar algunas de sus virtualidades secretas. ¿Sabíamos verdaderamente antes de Resnais lo que era Van Gogh menos el amarillo?¹⁵⁷

Esta violencia sobre la imagen artística deseada por Bazin, y a la que no llega *Rubens*, por limitarse, según él, a analizar pedagógicamente los cuadros, le parece sin embargo excesiva e intolerable al cineasta italiano Umberto Barbaro, quien critica duramente las intervenciones sobre dichas obras en nombre de análisis formalistas superficiales:

El error de este film está en la misma naturaleza de su crítica, toda dirigida a la búsqueda de valores de composición; con el resultado de garabatear sobre esos grandes cuadros líneas de

¹⁵⁷ Bazin (2006a), p.216

fuerza, de resistencia, de equilibrio, y qué sé yo. Búsqueda por tanto toda exterior, arbitraria y esquemática, ligada al más desacreditado de los mitos formalistas de la visión.¹⁵⁸



***De Renoir a Picasso* (Haesaerts, 1950)**

la obra de arte tenga por función agitar, turbar, transportar psicológicamente al espectador, o provocar reacciones psicológicas basadas en empatías formales del espectador con la obra¹⁶¹. Ragghianti es partidario de una mayor austeridad expresiva, tendente, en lo posible, a la ausencia completa de subjetividad¹⁶².

Para el teórico del cine Sigfried Kracauer, por su parte, *Rubens* ocupa una problemática posición intermedia: no es ni cine puro ni mero instrumento pedagógico, sino «*un glamuroso híbrido*»¹⁵⁹; y desde el punto de vista educativo – explica Kracauer– estos híbridos son problemáticos, porque asumen sólo a medias funciones que el film educativo, con su exposición directa de todos los datos relevantes, está mejor equipado para acometer. Entre los críticos favorables, e incluso entusiastas, se encuentra el propio Carlo Ragghianti, que sitúa el *Rubens* como ejemplo máximo de lo que él mismo había bautizado como “critofilm”, sólo por detrás de la película de Carl Lamb *Luz en el espacio arquitectónico* (*Raum im Kreisenden Licht*, 1936)¹⁶⁰. La única pega que le pone el italiano es de método crítico: según él, el film está demasiado influenciado por las teorías del historiador del arte Heinrich Wölfflin y la estética psicológica, y no comparte la idea de que

¹⁵⁸ Barbaro (1976), p.573

¹⁵⁹ Kracauer, p.198

¹⁶⁰ Ragghianti (1975a), p.229

¹⁶¹ Ragghianti (1975a), p.230

¹⁶² Ragghianti (1975a), p.231

André Thirifays alaba como de una eficacia superior a la cosa escrita la posterior experiencia filmica de Haesaerts, *De Renoir à Picasso*, en contraposición a otro film de Glauco Pellegrini, *L'esperienza del Cubismo* (1949), que exploraba la capacidad de los recursos audiovisuales para divulgar a un público no especializado los novedosos mecanismos de representación de este movimiento de vanguardia. A la vista de este film de Pellegrini desde nuestros días, la película moviliza el montaje cinematográfico con notable habilidad desde un punto de vista divulgativo, quizá por momentos excesivamente ingenuo, pero que cumplía su función, por lo que lo considero merecedor de ser tenido muy en cuenta dentro de los experimentos de expansión de las herramientas de la Historia del Arte por el medio audiovisual. En opinión de Thirifays, por el contrario, el film fracasaba en su intento divulgativo, y en cambio, «allí donde Pellegrini fracasa, Haesaerts hace comprensible al espectador los mecanismos naturales que modifican en las artes la representación de lo real.»¹⁶³



En *L'esperienza del Cubismo*, Glauco Pellegrini compone una serie de imágenes (a su vez descompuestas en sus diversas perspectivas) que después un pintor traducirá a pintura cubista. Con ello, el proceso aparece notablemente clarificado para el espectador medio de 1948, y también del de nuestros días.

¹⁶³ Thirifays, p.9

Tres posibilidades de análisis crítico por medio del cine

El propio Haesaerts indicaba tres posibilidades de “crítica por medio del cine”, correspondientes a las de la crítica escrita: la anécdota, el análisis estético o técnico, y la presentación lírica¹⁶⁴, en base a las cuales habían organizado él y Storck su película, con el espacio que permite un largometraje. Haesaerts explicaba así las potencialidades técnicas del cine para experimentar con el análisis formal:

Las capacidades de filmación del cine son mayores que las del ojo humano. El cine puede ver un cuadro de más lejos o más cerca, saltar rápidamente de un museo al otro, apoyarse en las más diversas iluminaciones, escalar el encuadre, confrontarlo al total o por detalles, mezclarlo haciendo nacer composiciones nuevas, inéditas, esencialmente reveladoras del arte presentado. Entre tantas posibilidades, se trata de seleccionar aquéllas que revelan mejor la naturaleza de la obra y la naturaleza de la emoción que el artista se ha propuesto comunicar.¹⁶⁵

Y exponía así los recursos técnicos específicos de los que se habían servido en su investigación pionera:

Las divisiones de la pantalla, las panorámicas verticales u horizontales, los acercamientos y alejamientos de foco, las yuxtaposiciones de imágenes en movimiento, las superposiciones, los confrontamientos, la macrofotografía, los objetivos deformantes, los esquemas animados, la variedad de iluminaciones, las zambullidas, los titubeos, las rotaciones de la cámara, he aquí un conjunto de medios de expresión, de formas sintácticas al servicio del cineasta crítico.¹⁶⁶

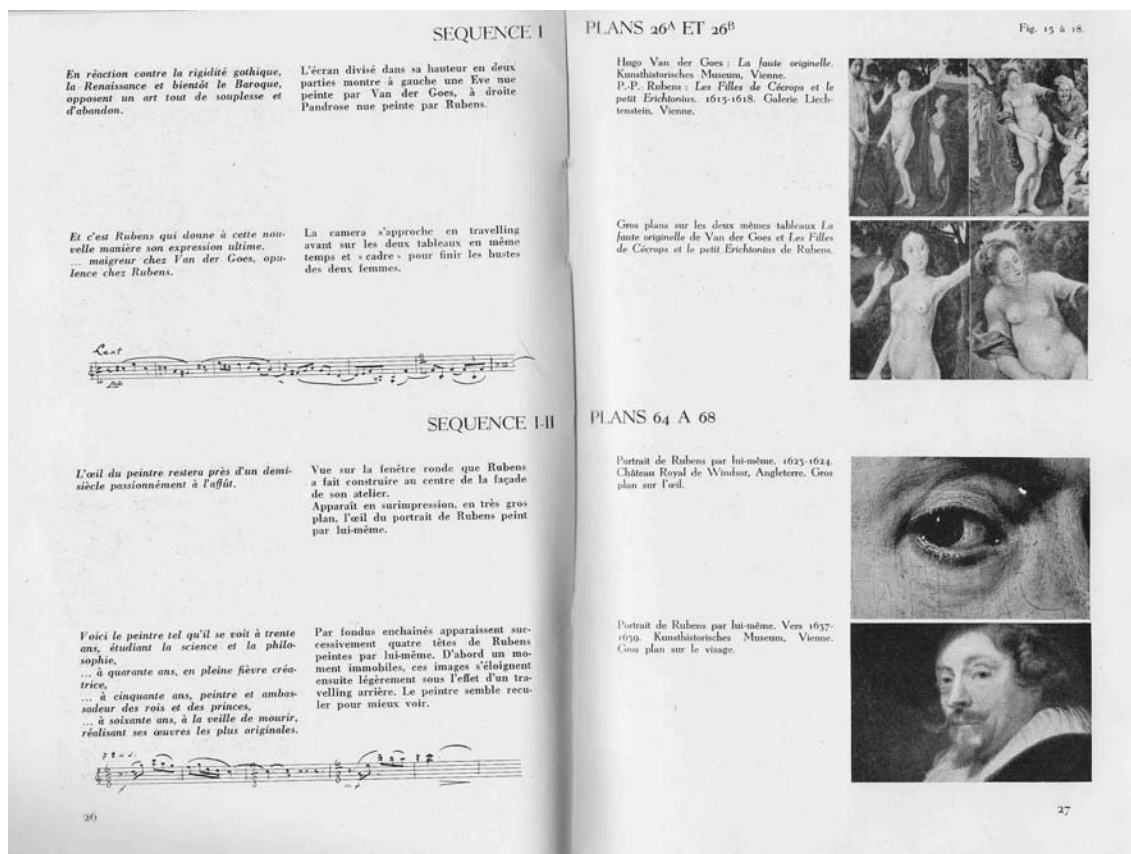
Algunos de estos recursos los diseccionaba Haesaerts con ejemplos de su *Rubens* en un artículo para un número especial de la revista *Les Arts Plastiques*, reeditado por la UNESCO en 1949¹⁶⁷. El análisis, con extractos del guión previo del que se habían servido los dos autores durante la construcción del film, estaba dividido en cuatro columnas: una primera con frases del comentario, una segunda con los movimientos de cámara y detalles de la realización técnica, una tercera con la identificación de las imágenes y el lugar donde debían hacerse las tomas, y una cuarta con una imagen característica del pasaje que debía filmarse. Además, inserto entre las dos primeras, se incluían algunos compases de la música correspondiente.

¹⁶⁴ Citado en Ragghianti (1975a), p.229

¹⁶⁵ Ibid.

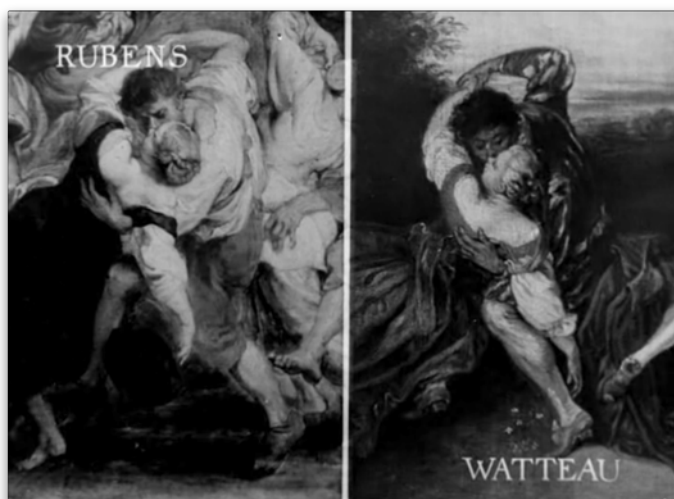
¹⁶⁶ Ibid.

¹⁶⁷ Haesaerts (1949), p.25-32



Dos páginas contiguas del artículo “Le film *Rubens*. Quelques straits du scénario établi par Paul Haesaerts”, publicado en el primer catálogo de cine sobre arte de la UNESCO en 1949

Este artículo ilustrado, documento extraordinario, es hoy un observatorio privilegiado para comprender la reinterpretación pionera de la gramática cinematográfica en función de un análisis crítico de las imágenes artísticas. En él vemos desfilar momentos claves de la riqueza visual del film, por ejemplo, al decidir dividir la pantalla en dos mitades verticales para contraponer simultáneamente un desnudo femenino de



Divisiones verticales de pantalla para contraponer influencias en y de Rubens

Rubens a otro gótico, o en dos mitades horizontales, para contraponer *El juicio de Paris* de Rubens al de Renoir; en el primer caso, además, unido a dos *travelling* simultáneos



Taller del pintor con sobreimpresiones animadas para comprender su uso del espacio

de aproximación, que culminan en la contraposición estilística de ambos bustos. O bien repensar el significado crítico y las posibilidades demostrativas de los fundidos encadenados, por ejemplo para mostrar los ecos arquitectónicos entre la ventana circular del estudio del pintor, diseñada por él mismo, y la estructura de su propio ojo en un autorretrato, encerrado en idéntica composición circular; otro fundido encadenado entre cuatro autorretratos del pintor, con una década de diferencia entre cada uno, sirve para constatar de manera directa la evolución estilística y psicológica, y la sobreimpresión del gran lienzo *La mujer apocalíptica* dentro del taller filmado del pintor, sirve para comprender la organización del trabajo de Rubens dentro de su espacio creativo; por último, el trazo animado de líneas rectas y curvas sobre el lienzo *La apoteosis de Enrique IV*, nos hace comprender, como quería Ragghianti en su teoría de la crítica dinámica, la composición interna del lienzo,

disimulada por el pintor pero puesta en evidencia para el crítico a través de las herramientas que ponía a su disposición el cine.



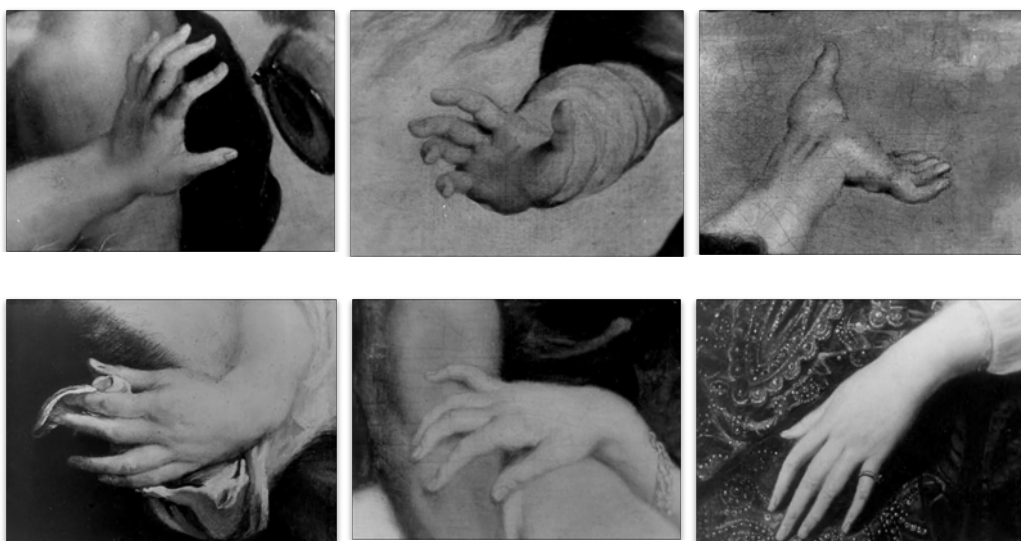
Un instante del resalte con líneas animadas de la composición de *La Apoteosis de Enrique IV y la Proclamación de la Regencia de María de Médicis* (1621-25) Louvre, París

Por falta de espacio, Haesaerts no incluye en su artículo otros muchos recursos movilizados en su película y que son dignos de mención. Por ejemplo, dar la vuelta a un cuadro para juzgar su estilo liberado del tema –algo que delata la influencia de las Vanguardias en la mirada de Haesaerts: Kandinsky aseguraba haber descubierto así la Abstracción–; dividir la pantalla en función de cuatro estadios creativos por los que pasaban los diseños de Rubens (dibujo, boceto, cuadro, reproducción en grabado); o mostrar cómo la pincelada se hace cada vez más fluida según avanzan los años, gracias a la inclusión de detalles con sus fechas. De todos, quizá el recurso más llamativo que descubren Storck y Haesaerts es el de la reconstrucción de la puesta en escena de las obras de Rubens en la Iglesia de los Jesuitas de Amberes: los autores parten de un lienzo de otro pintor que mostraba el interior de esta iglesia antes de ser destruida por un incendio, recortan a continuación el lienzo de Rubens que aparecía en dicha pintura, y encajan las diversas telas de Rubens que se iban rotando en la iglesia según las estaciones, constituyendo con ello una pionera sala de espectáculos; el final de la secuencia, donde se baja la iluminación y se recorre el interior de una imagen, es una cita explícita que conecta este dispositivo con el propio del cine.



Dispositivo de los cineastas para mostrar el efecto escénico que provocaron los cambios de telas de Rubens en la Iglesia de los Jesuitas en Amberes, trabajando con técnicas de animación sobre un grabado previo.

Y todos estos recursos sin excluir pasajes puramente líricos en los que la realización de Storck se libera de todo didactismo para navegar libremente por fragmentos de obras, aportando un acercamiento más psicológico y dramático, traduciendo a la gramática cinematográfica la bidimensionalidad y simultaneidad de las obras del pintor flamenco, como hiciera ya Luciano Emmer desde 1938, y como había también experimentado con éxito el propio Storck en 1944 en *Le monde de Paul Delvaux*. A raíz de ésta y otras experiencias, el historiador del arte Pierre Francastel podía afirmar que «*del film sobre arte resulta una nueva educación del ojo, incluso de los más expertos.*»¹⁶⁸ y en un artículo de 1950, Paul Haesaerts terminaba por justificar su propuesta cinematográfica en términos aún más rotundos: «*[El film sobre arte] cumple el deseo que los artistas, en el momento de crear, tenían en el fondo de su corazón sin osar creerlo por completo: difundir su mensaje ampliamente, y a lo lejos, en el tiempo y en el espacio.*»¹⁶⁹



Secuencia con distintos tipos de manos pintadas por Rubens, a la busca de rasgos de estilo

¹⁶⁸ Francastel, p.15

¹⁶⁹ Haesaerts (1951), p.19

La influencia del cine sobre la Historia del Arte

Un año antes del *Rubens*, André Malraux había publicado en Francia la primera versión de *El Museo Imaginario* (1947). En este libro, además de reflexionar sobre el paso de la idea de museo físico, siempre incompleto, a la de museo imaginario, constituido por reproducciones fotográficas que tienden potencialmente a la totalidad, el autor estudió con gran intuición las metamorfosis que la fotografía estaba produciendo en las obras de arte y su estudio. La fotografía había tenido un impacto crucial en el estudio de la tapicería, el mosaico, la vidriera, y sobre todo la pintura mural, obras difíciles de reunir en un museo físico¹⁷⁰; pero además, se daba gracias a ella toda una nueva aproximación a las obras conocidas, especialmente en el terreno de la escultura: la fragmentación, iluminaciones cambiantes, ángulo de cámara, o agrandamiento de obras minúsculas, permitían toda una nueva experiencia de obras ya conocidas, o incluso incorporar otras que por su tamaño ínfimo apenas podían ser apreciadas a simple vista¹⁷¹. Y por supuesto, como el museo físico, este nuevo museo fotográfico universal resignificaba todas las obras que acogía, provocando una metamorfosis profunda: *«El Museo Imaginario nació de una metamorfosis tan profunda como aquella de la que nacieron las primeras colecciones italianas: como los dioses antiguos en el Renacimiento, los dioses que resucitan ante nosotros son amputados de su divinidad.»*¹⁷² En toda su gama de transformaciones, este museo, apuntaba Malraux en su ensayo, sigue teniendo limitaciones, como la de incorporar la arquitectura: *«La fotografía (...) aunque expresa hace tiempo el relieve, aún no ha logrado expresar la profundidad –que el cine sugiere algunas veces.»*¹⁷³ ¿Es quizá el cine la culminación de las posibilidades del Museo Imaginario de André Malraux?

En un importante artículo de 2010, el historiador del arte Thierry Dufrêne cita la consideración que Malraux hace en 1973 sobre la superación operada por el audiovisual respecto de su concepto de “Museo Imaginario”. Según Malraux, la secuencia se adapta mejor que el libro ilustrado a las artes sin marco: *«El verdadero Museo imaginario de la*

¹⁷⁰ Malraux, p.151

¹⁷¹ Ibid. p.96

¹⁷² Ibid. p.196

¹⁷³ Ibid. p.161

escultura –templos, catedrales, grutas asiáticas– y de la arquitectura es el de la televisión, que transmite el interior de los monumentos, mientras que la fotografía apenas los sugiere»¹⁷⁴. Proceso que también tendrá lugar con respecto al museo físico: «el museo deslocaliza y descontextualiza, mientras que su complemento audio-visual relocaliza la obra de arte.»¹⁷⁵

Partiendo de la tradición crítica del cine sobre arte encarnada por películas como *Rubens*, el profesor Dufrêne se interrogaba en su artículo sobre la influencia mucho más profunda que había tenido el



André Malraux eligiendo fotografías para su Museo Imaginario

cine sobre la Historia del Arte. Expone Dufrêne tres campos de investigación pendientes que deberían afrontarse para comprender el verdadero alcance de la influencia del cine en la Historia del Arte: en primer lugar, medir el impacto del audio-visual sobre los contextos donde se ejerce la Historia del Arte: la investigación, el museo, la enseñanza. En segundo lugar, hacer un inventario lo más completo posible y un análisis lo más preciso sobre la manera en que el cine, en su historia, se ha servido de obras de arte. Y por último, estudiar cómo nuestra visión del tiempo histórico ha resultado afectada por el cine¹⁷⁶. En su intento por acotar el significado de “film de Historia del Arte”, Dufrêne parte de una aseveración del artículo de André Thirifays citado más arriba: *«un film de*

¹⁷⁴ Dufrêne, p.138

¹⁷⁵ Ibid, p.144

¹⁷⁶ Ibid, p.143-146

*Historia del Arte es un film de investigación y de demostración*¹⁷⁷. Dufrêne encuentra entonces un modelo de film que podría simbolizar el proceso de creación de un tal film: la película *Sherlock Jr.* (1924) de Buster Keaton: «En ella, el autor se desdobra en investigador y en autor de ficción, restituyendo en el tiempo propio del film, el del montaje, el trabajo de investigación histórica»¹⁷⁸. Pero no hay por qué acudir tan lejos para explicar lo que quiere explicar aquí el profesor Dufrêne: si lo que se busca es un verdadero “film de Historia del Arte” que trascienda las aportaciones clásicas de Storck, Ragghianti o Pellegrini, la comparación resulta mucho más precisa y productiva con un perfecto film-ensayo de Historia del Arte como *Rembrandt's j'accuse* (2008) de Peter Greenaway; sobre él volveré en estas páginas. Por último, no olvida Dufrêne dos datos cruciales que añadir a la complejidad de su tema de estudio: primero, que la historia del film de historia del arte evoluciona y se ramifica en función de la propia metodología de análisis histórico-artístico utilizada, al igual que de su cambiante objeto de estudio; segundo, que dicha historia, a su vez, ha sido necesariamente influenciada por la propia historia del cine. En definitiva, el estudio del arte del siglo XX no puede permitirse prescindir de las filmaciones de artistas, y ello inscribe el cine, en adelante, y de forma irremediable, en el mismo corazón de la disciplina¹⁷⁹.

En la encrucijada entre historia del arte como disciplina y cine como dispositivo de trabajo con imágenes, resulta además obligado tomar en consideración la figura de Aby Warburg, el padre de la rama de la historia del arte que conocemos como Iconología, y que en las obras de sus principales discípulos –ante todo Erwin Panofsky– se domesticó notablemente. El pensamiento de Warburg está marcado por una intuición de Nietzsche en *El origen de la Tragedia*: la Antigüedad griega, al contrario de lo que afirmó Winckelmann, no fue el remanso de serenidad que expresan sus principales esculturas clásicas, sino el escenario de una oposición radical entre las fuerzas irracionales de la naturaleza humana y su intento de sometimiento por la razón y el arte, que alcanzaba su equilibrio perfecto en la Tragedia, donde ambos polos –lo apolíneo y lo dionisiaco–

¹⁷⁷ Ibid, p.140

¹⁷⁸ Ibid, p.140

¹⁷⁹ Ibid, p.141-143



Una de las placas del *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg, con el montaje de fotografías que pone en marcha las asociaciones de imágenes pertenecientes a distintos registros del arte o la prensa.

aparecían representados. Warburg, de igual manera, quiso demostrar que en el Renacimiento florentino, esta misma serenidad estética defendida por la doctrina oficial dominante, escondía un paganismo dionisiaco latente que podía rastrearse por la supervivencia de algunos gestos del pasado clásico¹⁸⁰. A su muerte en 1929, Warburg dejó inacabado su proyecto más avanzado, el *Atlas Mnemosyne*, que repensaba por completo desde el montaje de imágenes la manera de organizar el estudio de la historia del arte:

unas dos mil imágenes organizadas en sesenta tablas, haciendo saltar todo tipo de asociaciones. Un proyecto que, al mismo tiempo, desmontaba los relatos clásicos de influencias y progreso entre artistas y épocas, y desbordaba los límites auto-impuestos por los académicos al introducir no sólo el arte de períodos y artes considerados menores, sino además imágenes que no pertenecían al mundo del arte con mayúsculas, como fotografías de la prensa o carteles publicitarios.

El trabajo de Warburg, demasiado avanzado para su época, ha empezado desde hace dos décadas a recuperarse con entusiasmo desde distintas perspectivas. Philippe-Alain Michaud, conservador jefe de audiovisuales del Centro Pompidou, ha estudiado en dos libros la aportación de Warburg desde la óptica de la imagen en movimiento,

¹⁸⁰ Georges Didi-Huberman es el responsable del más interesante análisis de esta teoría de la “supervivencia” o *Nachleben* de las imágenes según Warburg. Ver Didi-Huberman (2009)

concluyendo que el dispositivo de montaje de imágenes creado por Warburg para repensar la historia del arte debe ponerse sin duda en relación con las investigaciones paralelas de Eisenstein sobre el montaje, y con todo el dispositivo cinematográfico en general, pensado de manera amplia, no sólo para la imagen en movimiento:

Antes incluso de ser un dispositivo técnico y espectacular, el cine es una manera de pensar las imágenes. (...) Es así que en las dos primeras décadas del siglo XX, Aby Warburg inventa en historia del arte, lejos de la industrialización del cine y de su transformación en cultura de masas, un estilo de análisis de imágenes fundado sobre las propiedades del montaje y del desplazamiento que hallará al final de los años veinte, en el proyecto inacabado de Mnemosyne, su elaboración última: las series de *Pathosformeln* que Warburg dispone sobre las placas de su Atlas son objetos cinematográficos –los *story-boards* del pensamiento. Mnemosyne elabora una verdadera metodología del cine en historia del arte.¹⁸¹

A partir de estas investigaciones de Michaud, dice Didi-Huberman en el prefacio al primero de los dos libros, de 1998, debe pensarse sin falta «*qué puede devenir, con Warburg, una historia del arte en la época de su reproductibilidad en movimiento*»¹⁸².

***Palettes*: el análisis crítico para la televisión**

Hoy *Rubens* ha pasado a la posteridad como una obra maestra del film sobre arte de la primera época, como un film que hizo historia, y también como el gran iniciador de un modelo de film crítico sobre arte que movilizaba todas las herramientas a su alcance para investigar formalmente una obra¹⁸³. Esta línea de trabajo, que teorizó en paralelo Carlo Ragghianti al incidir sobre la idea de una reconstrucción de la obra en su hacerse, recorriendo sus estratos, culminará en una de las experiencias mayores de la historia del documental de arte para televisión: la serie *Palettes*, de Alain Jaubert¹⁸⁴.

El origen de esta serie se remonta a una propuesta de Jaubert a Thierry Garrel en 1984. Dicha idea no fructificará inmediatamente, pero será retomada en 1987, cuando Garrel

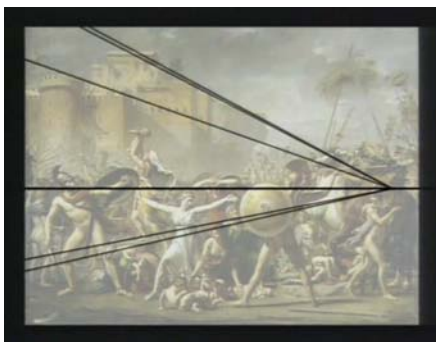
¹⁸¹ Michaud (2006), p.7

¹⁸² Didi-Huberman en Michaud (1998a), p.12

¹⁸³ Scremin (2000), p.155 y Lioult, p.45

¹⁸⁴ Aubenas establece esta conexión como derivación directa, en Aubenas, p.8

funde La Sept, matriz de la actual ARTE, y le encargue un primer prototipo¹⁸⁵. Las directrices de Jaubert son claras desde el principio: la serie se limitará al estudio de la pintura, cada capítulo durará treinta minutos y estará consagrado a un solo cuadro¹⁸⁶. El punto de partida, distanciándose de la tendencia dominante en los documentales sobre arte, no será la biografía del artista, en torno a la cual se organizaría una narración y una sucesión de obras maestras poco o nada analizadas, sino exactamente su contrario: partiendo del cuadro como objeto físico, con una materia, una preparación y una historia, se comenzaría una investigación que llevaría eventualmente a la iconografía, de ésta al estilo de un artista y a detalles de su vida, y finalmente a las claves generales de un movimiento o escuela¹⁸⁷. Con estas pautas, Jaubert construirá un episodio piloto sobre el cuadro *La cena en casa de Leví*, del Veronés, aprovechando que su reciente y exhaustiva restauración en Venecia había movilizadobuena parte de las técnicas de estudio disponibles hasta la fecha. Entre estas técnicas, de las que Jaubert se valdrá igualmente en sucesivos capítulos para apuntar detalles inaccesibles a la vista, se encuentran la fotografía infrarroja o ultravioleta, la reflectografía infrarroja, la fluorescencia ultravioleta, la microfluorescencia X, la microsonda electrónica, el análisis de secciones de pigmentos, o la dendrocronología; pero por encima de todas, por su capacidad para revelar detalles escondidos por el pintor o por restauraciones sucesivas, los rayos X¹⁸⁸.



Algunas de las técnicas empleadas por Jaubert para el análisis de imágenes pictóricas

¹⁸⁵ Ver Julien-Casanova y Docquier, p.4

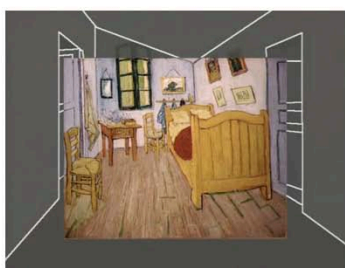
¹⁸⁶ Ibid., p.7

¹⁸⁷ Ibid., p.6

¹⁸⁸ Ibid, p.9

Jaubert entiende cada cuadro como una suerte de guión, susceptible de un relato en el que cabría el suspense; para él, un cuadro es una suma de enigmas que hay que desentrañar, sabiendo que, como en el cine de Hitchcock, lo importante no es la solución del misterio, sino la narración que tiende hacia ella¹⁸⁹. No extraña por tanto que Jaubert cite como influencias a Ginzburg y su teoría del paradigma indiciario, a Freud y su *Psicopatología de la vida cotidiana*, o incluso a Conan Doyle y su criatura de referencia, Sherlock Holmes¹⁹⁰. Para desarrollar dicha investigación con todas sus consecuencias, el autor se aparta también del grueso de documentales divulgativos sobre arte, por lo general muy perezosos en el tratamiento de las imágenes, poniendo en escena con extraordinaria creatividad toda la enorme variedad de recursos videográficos que ponen a su disposición las nuevas tecnologías:

Las técnicas videográficas modernas, es decir el paint-box, la dirección artística para los efectos especiales, permiten duplicar la imagen, cortarla, hacerla rotar, retrazarla, cambiarle las líneas o los colores... superponerla a otra, girarla en función de diferentes ejes de simetría, quitarle uno o más elementos, cambiar las relaciones entre estos elementos.¹⁹¹



Reconstrucción del espacio del cuadro “La habitación de Van Gogh en Arlés” a partir de los planos de la casa localizados por Jaubert. A partir de ellos, el autor llega a la conclusión de que la perspectiva no está forzada: era así. Capítulo sobre “La habitación de Van Gogh en Arlés”.

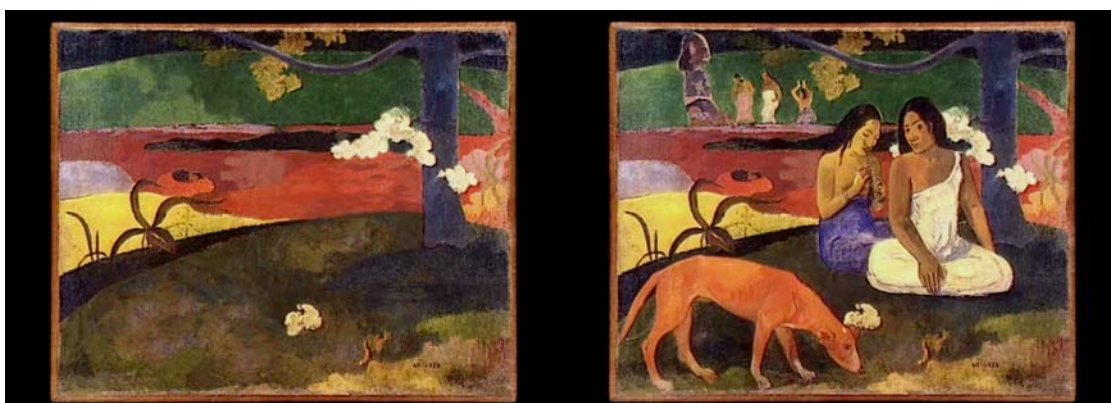
¹⁸⁹ Ibid, p.12

¹⁹⁰ Ibid, p.15

¹⁹¹ Jaubert, p.11

Postura, por tanto, que continúa y culmina toda la línea del *critofilm* trazada hasta aquí, teorizada por Ragghianti y llevada a su máxima expresión por Henri Storck y Paul Haesaerts en 1948, donde las violencias sobre la imagen artística estaban permitidas en nombre de la capacidad del cine para revelar los ritmos internos de una composición, la evolución de motivos visuales en la producción de un artista, o el contraste entre las representaciones iconográficas de dos creadores. También para *Palettes* –como ocurría en el *Rubens*, según Kracauer– su autor reclama un status híbrido entre lo divulgativo y el experimento libre que toca el campo de la ficción:

incluso si los films tienen mucho éxito en las escuelas, no son films educativos en sentido estricto. veo más bien *Palettes* como pequeñas ficciones. Ficciones breves, de suspense, donde vamos de sorpresa en sorpresa, de descubrimiento en descubrimiento. Ésa es la dinámica de estos films. Si hay afluencia de informaciones, no es para componer el documental ideal donde “todo” será dicho y de donde los espectadores saldrán inflados de ciencia, es para vivir una aventura en el interior del conocimiento. (...) Lo que importa es ser bañado por este flujo de conocimientos, y disfrutarlo. Digamos que es el único sentido que querría darle a la palabra “educar”.¹⁹²



Intervención videográfica de Jaubert: el autor elimina las figuras para estudiar la composición de los planos de color en *Arearea* / *Alegría* (Paul Gauguin, 1892) Musée d'Orsay, París

Todo ello, en cualquier caso, inserto en una reflexión ya contemporánea sobre la omnipresencia de la imagen en nuestra cultura, multiplicada hasta extremos desconcertantes con respecto a las generaciones pasadas, que se pregunta por los nuevos sistemas de peregrinación en pos de la imagen, una vez que las iglesias han sido

¹⁹² Julien-Casanova y Docquier, p.14

sustituidas por los museos¹⁹³, y que no duda en convocar imágenes ajenas que explican desde una mirada contemporánea la complejidad de nuestro acercamiento a las imágenes del pasado. Así, por ejemplo, encontraremos planos de



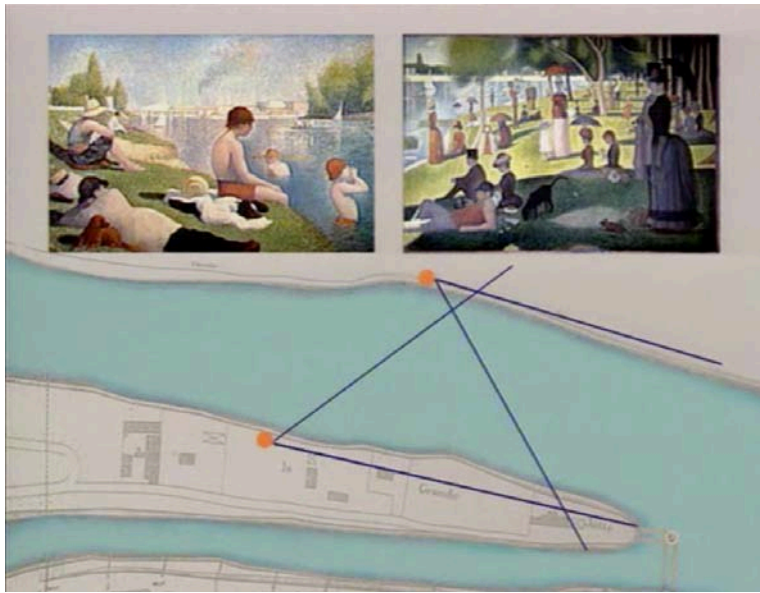
Grands soirs, petits matins (1968-78) de William Klein, para reflexionar sobre la reaparición periódica de las barricadas en las calles de París, de Delacroix a Mayo del Sesenta y ocho; o imágenes de *Viaggio in Italia* que reverberan en todo cinéfilo que se aproxime a las imágenes del arte de Pompeya; o planos de dos funerales opuestos, el de Breznev y el del cortometraje surrealista *Entr'acte* de René Clair, que muestran dos caras posibles de un mismo ritual en el episodio sobre *El entierro en Ornans*, de Courbet; o planos de la serie pionera *Las manos creadoras*, de Hans Cürlis (1923-29), en los que vemos a Kandinsky pintando, y comprendemos de manera directa su manera de afrontar la tela en blanco. Todo en *Palettes* hace gala de una verdadera búsqueda creativa, una verdadera interrogación de la imagen por medios

cinematográficos: por ejemplo, las restauraciones



Reconstrucción en tres dimensiones del espacio matemático de *La flagelación* de Piero della Francesca

¹⁹³ Ibid, p.10, p.24



Situación geográfica en el plano de París de las escenas representadas en los dos cuadros más célebres de Georges Seurat: *Une baignade à Asnières* (1884, National Gallery, Londres), y *Un dimanche après-midi à l'Île de la Grande Jatte* (1884, Art Institute, Chicago)

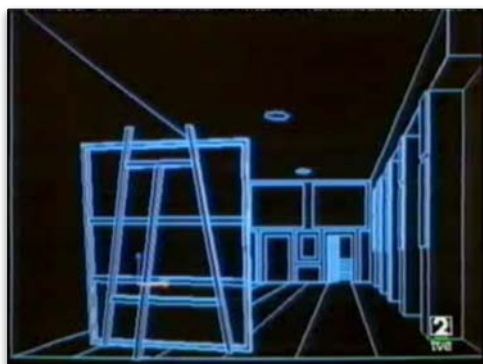
videográficas del estado original de obras muy distorsionadas, como ocurre en el caso de *La Europea*, un bello retrato de Al Fayum; o reconstrucciones de pigmentos como los del capítulo sobre Lascaux, así como la exposición de ciertas técnicas, de las que quizá la dedicada a la pintura china sea la más interesante, por

lejana. Se llega en fin a verdaderos virtuosismos, como la reconstrucción virtual en tres dimensiones del espacio matemático perfecto pintado por Piero della Francesca para albergar su *Flagelación de Cristo*, o la reconstrucción real, en un estudio, del espacio pictórico de *El astrónomo* de Vermeer, para probar que se trata de una representación fotográfica perfecta en términos de iluminación y perspectiva.

El cine permite a Jaubert además proezas con las que se atrevió ya el cine sobre arte desde sus primeros pasos, como el recorrido ampliado por los detalles milimétricos del paisaje de Van Eyck en *La virgen del canciller Rolin*, apenas perceptibles a simple vista, la reunión imposible en un mismo espacio de todos los autorretratos de Rembrandt, o algunos de los objetivos explícitos de Ragghianti, tendentes a plasmar la expresión cinematográfica del tiempo de la pintura de dos formas: primera, haciendo que la cámara dibujase el trazo de la mirada, lo cual realiza Jaubert magistralmente, por ejemplo, a lo largo del cuerpo de la *Odalisca* de Ingres; segundo, retrocediendo hasta el momento de la creación de la obra, para «rehacer el gesto del pintor», lo cual está logrado con éxito en secuencias como la que recorre una a una las fases sucesivas del trabajo de Tiziano en el perfilado y cambios de la mujer desnuda situada en la parte izquierda del *Concierto campestre*.

Otros desarrollos del documental de arte crítico para televisión

Otros autores, especialmente en Francia e Inglaterra, han creado también films documentales que se insertan en distinta medida en esta línea de trabajo. Prácticamente coetáneo de la aparición de *Palettes*, el *Velázquez* (1990) de Didier Baussy –quizá el mejor film dedicado nunca a este pintor– es un magnífico ejemplo de análisis crítico que convoca numerosas herramientas de las distintas aportaciones de la Historia del Arte. Baussy abre el film desde un lugar más bien insólito en los documentales de arte que recorren la obra de un pintor barroco: la larguísima fila de turistas que esperaba en el Paseo del Prado para entrar a la gran exposición de Velázquez de 1990, que supuso un hito para el turismo masivo de exposiciones temporales en nuestro país. Baussy se servía en su film de algunos recursos específicos que confirmaban la línea de exploración de *Rubens* a *Palettes*, como la reconstrucción del espacio arquitectónico de *Las Meninas* con ordenador,



Análisis por ordenador del espacio pictórico de *Las Meninas* en el *Velázquez* de Didier Baussy (1990)

la enumeración de los escasos colores de la paleta del artista, o el empleo de un aparato de referencias célebres sobre el arte de Velázquez que incluye a Luca Giordano («*Las Meninas son una teología de la pintura*»), Manet («*Es el pintor de pintores*»), u Ortega y Gasset («*nos prepara para nuestra época, donde en vez de hablar de Dioniso, hablamos de alcoholismo*»); todas ellas, en cualquier caso, siempre en relación directa a lo explicado en la imagen.

Se servía también de algunos de los primeros experimentos del film sobre arte, como esa secuencia que monta planos mudos de rostros pintados en el siglo XVII con otros grabados a finales del siglo XX, y que recuerda a la inolvidable *Thèmes d'inspiration* (Charles Dekeukeleire, 1938). Pero además, Baussy despliega con gran sensibilidad e inteligencia una serie de ecos por montaje que actualizan notablemente nuestro conocimiento de este autor, de una manera más radical de lo intentado por *Palettes* hasta ese entonces. Por ejemplo, la audaz puesta en relación de los retratos de Felipe IV por Velázquez con la grabación de Juan Carlos I visitando esa exposición de 1990, y de cómo hoy nos resultaría ciertamente extraño que este rey concediera un título nobiliario a su fotógrafo u operador de vídeo, pero que esto es precisamente lo que Velázquez consiguió del rey en su época –con la oposición de la nobleza– cuando la consideración de su trabajo era análoga.



Pintura y televisión: Modos de representación de la monarquía española en el *Velázquez* de Didier Baussy

La reflexión posterior sobre *La rendición de Breda*, prototipo de cuadro de Historia, la hace Baussy con imágenes de archivo contemporáneas de la Guerra del Golfo, con militares saludándose, concluyendo que la representación oficial de la guerra, en tiempo de Velázquez y también en 1990, se construye privilegiando el orden y no el caos, los ritos formales frente a la pura destrucción.



Representaciones de la guerra en el *Velázquez de Baussy*

El realizador establece diálogos explícitos entre pintura y televisión, por ejemplo al conectar con una panorámica de 180° las dos vistas opuestas de sendos paisajes de Villa Medici que Velázquez pintó del natural, adelantándose dos siglos a Corot. Utiliza también material de archivo, como el de Francis Bacon admitiendo no haber conseguido hacer gritar al *Inocencio X* de Velázquez en su versión de la obra; o expone visualmente la influencia de Velázquez en Manet sin necesidad de palabra alguna, con sólo recorrer el *Pablo de Valladolid* del primero seguido del *Pífano* del segundo; o muestra en imagen el paso de la abstracción a la figuración, contenido en la pintura del sevillano, con sutiles movimientos de cámara que realizan el tránsito entre trajes esbozados y manos precisas.

Un solo trazado de cámara en la película de Baussy puede reunir dos épocas de manera deslumbrante: partiendo de la *Alegoría de España* de Luca Giordano, pintada en el techo del Casón del Buen Retiro, la cámara desciende despacio y se encuentra con el *Guernica* de Picasso, cuando éste se encontraba aún en su cárcel de cristal custodiada por guardias armados, antes de su traslado al Reina Sofía. Este plano, que al igual que el resto no es gratuito, conecta varios hitos conceptuales en el relato del director: otra pintura de un techo sevillano realizada por Francisco Pacheco, maestro de Velázquez, que había ilustrado la etapa sevillana; el elogio de Giordano citado más arriba; y la reinterpretación de *Las Meninas* por Picasso, maestro contemporáneo que, como Velázquez, había propuesto un nuevo sistema de referencias al espectador. En suma, una rotunda demostración de que es posible la confluencia entre inteligencia, sensibilidad, análisis crítico documentado, y exploración de nuevas vías a la hora de satisfacer el encargo del enésimo documental sobre un artista del pasado.

En otras ocasiones, un documental de arte de raíz crítica, con intención de aportar algo a los debates de Historia del Arte se utiliza para refrendar desde las herramientas audiovisuales una investigación previa, publicada en forma de artículo o libro. Pocas experiencias en este sentido son tan rotundas como el documental de la BBC *The secret knowledge* (2008). Incluido en el programa cultural *Omnibus*, este documental televisivo en dos partes vuelve siete años después sobre el polémico libro del mismo título publicado por el pintor inglés David Hockney en 2001. En él, Hockney, en colaboración con el físico Charles Falco, proponía una relectura del arte occidental desde la fecha aproximada de 1420, a partir de la cual una serie de dispositivos ópticos, que incluían reflejos y proyecciones relacionados con la *camera obscura*, habían permitido de manera aparentemente repentina a los pintores un grado de realismo sin precedentes. La aparición del libro rasgó vestiduras entre quienes veían esta teoría como un ataque a la técnica de los grandes pintores, y los debates se sucedieron durante años entre historiadores del arte, artistas y científicos, a un nivel que pocas teorías recientes de la Historia del Arte, aparte del órdago de los Estudios Visuales, han logrado movilizar. En esta línea de debates, después de años de controversias, el documental de la BBC tendría un papel específico: Hockney retomó los argumentos de su libro, pero esta vez desarrollando un dispositivo específico para defenderlos, permitido por el

audiovisual: construyó un set en Hollywood, reunió los elementos ópticos necesarios, contrató actores y reconstruyó a partir de ellos y desde dentro de una *camera obscura* contigua cuadros de Caravaggio o Van Eyck, para mostrar en acto y en movimiento la viabilidad práctica de su teoría. Contrapuso juegos de enfoque-desenfoco en su cámara con efectos contenidos en cuadros de Lorenzo Lotto en el siglo XVI, y mostró cómo los reflejos producían algunas de las distorsiones de partes del cuerpo que vemos en cuadros de La Tour o Parmigianino.

En su último tramo, Hockney anunciaba además el futuro: con los ordenadores, la creación de imágenes se liberaba del proceso químico de captación objetiva de la realidad, y se volvía a la recreación del artista a partir de indicios de la realidad. Recortando lúdicamente una mujer desnuda de Bouguereau y trasladándola a distintos paisajes por medio de esas mismas herramientas que anuncia –lo cual habría espantado a todos los atacantes de Emmer, empezando por Umberto Barbaro– y que habían sido ya exploradas por Kurosawa en sus *Sueños* (1990), Hockney a la vez demuestra y asume para su propia trayectoria esta forma de hibridación creativa¹⁹⁴.



Exposición del dispositivo de Hockney en *The secret knowledge* (2008)

¹⁹⁴ Al respecto de la relación cine-pintura-electrónica, ver el capítulo “Oltre il cinema: l’immagine elettronica” (“Más allá del cine: la imagen electrónica”) en Costa (2002), p.149-156

El presente y futuro inmediato de esta línea de exploración, que tanto puede aportar a la Historia del Arte como disciplina, pasa sin duda por el film-ensayo. Y quizá su demostración más exuberante sea *Rembrandt's J'accuse*, un ensayo construido por Peter Greenaway en 2008 como parte de un tríptico audiovisual dedicado a *La ronda de noche* de Rembrandt. Sobre esta obra, rotunda confirmación de la vitalidad tanto del cine sobre arte como del análisis crítico de las obras del pasado por medio del cine, nos detendremos en la segunda parte de este libro.

CAPÍTULO 5

EL FILM PROCESUAL COMO DOCUMENTO: VARIACIONES SOBRE EL TALLER DE PICASSO

La creación artística es infilmable. Lo mismo que la dirección cinematográfica. (...) Un film tiene lugar en la cabeza del director y sus actores: cuando yo filmo, me sería muy difícil explicar lo que tengo en la cabeza, y mi vínculo con aquellos con los que trabajo. Es algo misterioso, y quizá es mejor que no sepamos más. –Eric Rohmer, 2009¹⁹⁵

(...) es precisamente ese instante breve de la transición, cuando la idea artística pasa a la realización artística, el que a veces podemos observar. –Stefan Zweig, “El misterio de la creación artística”, 1938¹⁹⁶

El descubrimiento del proceso creativo

Lo esencial de la creación artística es infilmable. El cineasta no puede acceder al lugar de la mente del o la artista en el que tiene lugar la conexión inesperada de intuiciones, de ideas y formas, de posibilidades de relato. Y sin embargo, ese conflicto central del cine sobre arte ha retado a numerosos cineastas que se han embarcado, de forma decidida, en el proyecto de filmar el proceso creativo. La historia de esta tendencia fundamental del género es la de un tanteo en busca de metáforas: seguir la mano del artista para saber lo que piensa, escuchar su relato *a posteriori* de las etapas de creación, reconstruir de manera poética la búsqueda íntima, combinando diversos materiales que reflejen de manera cubista el recorrido que ha llevado hasta la obra final. El cineasta, en todo caso, parte de una posición privilegiada para acercarse a esta reconstrucción: él es igualmente un artista que se ha planteado, posiblemente, las mismas preguntas desde el punto de vista del proceso creativo, y que está en perfectas condiciones de mirarse en el espejo de otro creador para llegar a conclusiones comunes a ambos sobre la manera de realizar traducciones o abstracciones de la realidad en arte.

¹⁹⁵ Rohmer (2010), p.171

¹⁹⁶ Zweig (2010), p.26

Será el propio co-director de la revolucionaria *Rubens*, Paul Haesaerts –pero encargándose ya en solitario de la escritura y realización–, quien hará cristalizar con todas sus consecuencias esta otra línea maestra del cine sobre arte, que llegará hasta nuestros días. Dos años después de su revolucionaria ópera prima, el belga estrena un film sobre Picasso, que en cierta medida consiste en traducir la búsqueda íntima de aquella primera obra a las posibilidades que el arte contemporáneo abría para los cineastas. Si en *Rubens* se buscaba la clave interna de composición que animaba las obras de este pintor flamenco más allá de lo perceptible a simple vista –para lo cual se movilizaban dispositivos cinematográficos específicos y novedosos–, en esta nueva película se buscará ir también más allá de lo directamente visible por el espectador: se retrocederá hasta la misma creación de las obras. Nace así un clásico a partir de la visita del historiador del arte y cineasta al atelier del pintor más célebre del siglo, para proponerle filmar su proceso creativo. El resultado, un cortometraje de veinte minutos, se llamará *Visita a Picasso* (*Bezoek aan Picasso*, 1950)¹⁹⁷.

Por supuesto, Haesaerts no era el primero en filmar a un artista trabajando. Como ya vimos, el propio género prácticamente nace con esta fórmula: Sacha Guitry filma a Degas, Renoir, Monet, o Rodin (*Ceux de chez nous*, 1915 / 1952); Hans Cürlis filma a Grosz, Dix, Kandinsky, Pechstein o Calder (*Deutsches Kunsthandwerk*, 1923-29); incluso Alain Resnais rodará una serie de “visitas” a talleres de artistas parisinos en 1947, como parte de sus trabajos prácticos dentro del curso de montaje en la Escuela de cine IDHEC¹⁹⁸. En la página que dedica al “film procesual” en su capítulo para *Le film sur l’art et ses frontières*, Philippe-Alain Michaud recuerda que Cürlis ya había explorado algunas aceleraciones y ralentizados en su acercamiento a los artistas¹⁹⁹; sin embargo, la película más célebre en movilizar un incipiente dispositivo cinematográfico para hacer avanzar el confrontamiento de las dos artes será el citado *Matisse* (1946) de François Campaux, en virtud de ese único plano en el que la filmación del artista

¹⁹⁷ Un año antes de esta película, el artista, siempre reticente hasta esta fecha a exhibirse ante las cámaras, se dejaba filmar por la cineasta Nicole Védres para un segmento del film *La vie commence demain* (1949). Ver Bernadac (1989), p.182 y Fernández Cuenca (1971), pp.36ss. El propio artista dirigirá una película en septiembre de 1950, con objetos diversos representando a personajes como Don Quijote, Charlotte Corday o una corrida. Ver Bernadac (1989), pp.189ss

¹⁹⁸ Ver Resnais (2004), p148

¹⁹⁹ Michaud (1998b), p.16. Las categorías de film sobre arte propuestas por Michaud son: film procesual, film empático, film de historia del arte, vidas de artistas, y films realizados por artistas.

pintando es ralentizada por el cineasta después de haberla mostrado a velocidad normal; con ello, el espectador tenía acceso a algo que no podía contemplar a simple vista, a saber: la caligrafía exacta del trazado de Matisse, perdida de otro modo en el frenesí intuitivo de los ataques de pincel sobre el lienzo. *«El “ralentí” ha hecho emerger de las tinieblas de lo invisible un universo insospechado»*, escribió muy pronto el teórico Élie Faure²⁰⁰. El ralentizado es una figura cinematográfica que distorsiona la realidad en una determinada dirección. De la misma manera que el primer plano, el plano-cuadro o el desencuadre, tal como los ha estudiado Pascal Bonitzer²⁰¹, la figura cinematográfica del ralentizado persigue un objetivo preciso, que varía cada vez; aquí se trata, sin duda, de aproximarse un grado más al proceso creativo, asumiendo implícitamente la hipótesis que hará explícita Clouzot una década después: *«basta con seguir la mano del creador para saber lo que piensa»*²⁰². Pero Clouzot está aún lejano, y el film de Campaux se mantiene, con esa mínima excepción que anuncia algo más, en los estrechos límites del film-testimonio. En todos estos casos, como se apuntó, la intención es aún más fotográfica que cinematográfica; importa inmortalizar al personaje más que explorar las implicaciones del abismo creativo ante la tela en blanco, y resulta tan poco creíble el imponente Rodin de *Ceux de chez nous* haciendo que esculpe como si no le viéramos —y cuando sabemos que no esculpía, sino que modelaba y después pasaba la obra a unos técnicos para traducirla a mármol con la denominada “máquina de puntos”—, como el tranquilo Henri



**Secuencia del ralentizado en
Henri Matisse (F. Campaux, 1946)**

²⁰⁰ Citado en Bullo, p.28

²⁰¹ Bonitzer, 2007

²⁰² Texto de la voz *en off* al inicio de la película *Le mystère Picasso* (H. G. Clouzot, 1956)

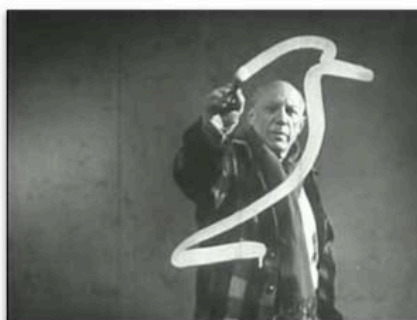
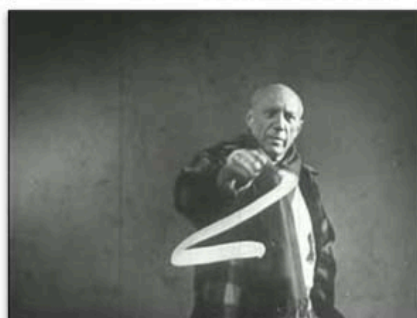
Matisse en su film homónimo haciendo que pasea, encuentra una margarita al azar, y decide de pronto pintarla. Lo cual abre, por otro lado, la interesante cuestión de hasta qué punto la intrusión de la cámara modifica el acto creador –asumiendo, desde luego, que ello siempre ocurre–.

«*La función del film procesual* –escribe Paola Scremin–, *que en su forma cercana al reportaje ha anticipado las modernas performances de artista, pertenece a la cultura de los años cincuenta y, en particular, nace sobre las nuevas teorías histórico-críticas sobre la temporalidad interna de la pintura.*»²⁰³ Scremin se refiere con esta frase sobre todo a las teorías de Carlo Ragghianti, su idea de la crítica de arte dinámica, que explora –idealmente a través del cine, el medio más dotado para hacerlo– el doble movimiento de la vista al leer una obra, y de la composición de la misma en el tiempo, durante el proceso creativo previo a la presentación pública. Ambos recorridos aparecían ya en el *Rubens* (1948) de Storck y Haesaerts, y ambos vuelven a aparecer en la *Visita a Picasso* (1950) de éste último, película que investiga ya explícitamente la intimidad creadora, si bien ahora con la complicidad, imposible en el film anterior, del propio artista. Para ello, Haesaerts inventa un dispositivo que pone en primer plano el proceso creador, otorgándole una importancia que trasciende rotundamente lo anecdótico, aun manteniéndolo dentro de una estructura narrativa donde cabe el resumen formalista de las etapas del pintor, un paseo visual por las esculturas y cerámicas del castillo Grimaldi, o incluso un inicio anecdótico que sirve para dar cuenta de los ríos de tinta empleados en este artista ya a mitad de siglo, a través de panorámicas admirativas por decenas de libros monográficos. Cabe incluso un breve montaje musical *alla Emmer* del *Guernica*, pero el tiempo que ocupa el nuevo invento de Haesaerts no deja lugar a dudas: la mitad de la duración de la película está dedicada al nuevo dispositivo que permite asistir de manera frontal, a través de un vidrio, al espectáculo de las metamorfosis pictóricas de Picasso. Y así, veremos desfilar palomas, floreros o mujeres, asistiendo al drama pictórico de la transformación del trazo en figura, de la figura en otra figura, de las figuras en escenas. Todo ello con la proteica facilidad picassiana para inventar formas en tiempo real, pensando con un pincel. Y todo ello sostenido también, por qué no, por su irremediable carisma delante de la cámara.

²⁰³ Scremin (2003), p.572

«Paul Haesaerts, con su *Visita a Picasso* se ha planteado el problema, nunca resuelto hasta él, de la génesis de una obra –escribe Jacqueline Aubenas–. La relación entre el pintor y el gesto, entre la duda y la confianza, el borrón y la certeza. (...) Acompañamos la mano, el trazo, el cómo todo ello comienza (pregunta sin respuesta) al igual que el por qué termina»²⁰⁴. Este descubrimiento de la importancia del proceso no disminuirá, en todo caso, la relevancia de la filmación en tanto que documento o testimonio, característica que ya cumplían sus antecesores. Las filmaciones a artistas devienen fuentes preciosas para los historiadores y críticos del arte, y esto en grados que van desde el apoyo visual para comprender los procesos pictóricos del artista, hasta la condición de fuente única para conocer una obra perdida, como ocurre, por ejemplo, con obras de Land Art como las esculturas efímeras de Andy Goldsworthy que ha documentado el cineasta alemán Thomas Riedelsheimer en *Ríos y mareas* (2001). La fotografía permitía ya tener una imagen con mayor o menor definición de obras perdidas, como es el caso del “Caravaggio” rechazado por la iglesia romana de San Luis de los Franceses, o *Los*

picapedreros de Courbet, destruido en la Segunda Guerra Mundial. El cine, a partir de su descubrimiento de los procesos de trabajo, permitirá un avance insólito en este sentido. En la siguiente incursión importante de Picasso en el cine, filmada en 1953-54 por Luciano Emmer, el artista pinta un mural sobre el tema de la guerra y la paz en las



El dispositivo de Haesaerts para mostrar el proceso de Picasso en *Visita a Picasso* (1950)

²⁰⁴ Aubenas, p.9

paredes de la capilla del castillo de Vallauris. Este mural será destruido por error a la mañana siguiente, cuando los obreros encargados de la restauración del edificio crean que se trata de bocetos sin importancia. Hoy, sin embargo, contamos con la filmación de todo el proceso de dibujo, desde el inicio hasta el final, gracias a que la cámara de Luciano Emmer estaba allí presente registrando al artista trabajando, y podemos incorporar esta obra, con su concepción iconográfica y su desarrollo estilístico, a todo análisis crítico de la trayectoria de Picasso, como si esa primera versión de la obra, de la que después se hizo una segunda versión, siguiese existiendo. El cine comienza así a encontrar líneas de fuerza realmente sólidas en su colaboración con las demás artes²⁰⁵.



El mural original perdido de la capilla de Vallauris en *Picasso* (Luciano Emmer, 1954)

²⁰⁵ La película se llamará *Picasso* y será reconstruida por el mismo director con un nuevo comentario crítico y en primera persona en el año 2000, renombrándola *Incontrare Picasso*. Sobre ella me detendré en la parte dedicada a los film-ensayos sobre arte de la última etapa de Emmer.

La herencia de Haesaerts: Namuth, Clouzot

La herencia directa o indirecta del dispositivo de Haesaerts se deja sentir pronto. En Estados Unidos, el fotógrafo alemán Hans Namuth, exiliado de Hitler primero en Francia y luego en Norteamérica –tras documentar la Guerra Civil española desde Barcelona– había tomado en 1950 una serie de hasta quinientas fotografías del pintor Jackson Pollock, donde se le veía pintando sus famosos *drippings* en medio de danzas casi rituales; un año después, el cineasta volverá a contactar con el pintor para proponerle una nueva fórmula: esta vez filmaría en movimiento al pintor en plano *nadir* –de abajo hacia arriba– construyendo sus pinturas *all-over* sobre un vidrio transparente colocado en horizontal²⁰⁶. La película, de diez minutos, será co-producida por Paul Falkenberg y se llamará, de manera casi notarial, *Jackson Pollock 51* (1951).



Firmas de Picasso en *Visita a Picasso* (1950) y de Pollock en *Jackson Pollock 51* (1951)

El film comienza con una firma del artista para la cámara, que evoca la de Picasso en el film de Haesaerts, y le siguen cuatro minutos de imágenes de Pollock preparando materiales y arrojando pintura sobre el lienzo en el suelo, filmadas desde enfrente del artista; sobre ellas se pegan frases *en off* del propio Pollock resumiendo su planteamiento estético, y el sentido de su selección de materiales como arena o cristales rotos («la técnica es sólo un medio para llegar a una declaración»). Sigue un montaje mudo de dos minutos sobre música cortante de Milton Friedman, casi un “Emmer” no figurativo, en el que vemos sombras estilizadas del pintor sobre la pared, contrapuestas a panorámicas de fragmentos abstractos recortados de sus obras.

²⁰⁶ Scremin (2003), p.573



Por último, otro segmento de cuatro minutos del artista pintando sobre el vidrio horizontal, también con montaje musical sin voz, a excepción de las declaraciones puntuales sobre la experiencia, desconocida para él, de utilizar pintura y otros materiales sobre vidrio.



La cuestión de hasta qué punto la intrusión de la cámara modifica el acto creador se presenta en este caso en toda su crudeza. La intromisión de la cámara de Namuth encumbró a Pollock a alturas a las que quizá no habría llegado sin la exposición al público de su ritual íntimo de creación, pero a la vez dejó totalmente desorientado al artista; esta intromisión fue tan definitiva para él que ha llegado a especularse con que el fotógrafo-cineasta fuera una figura clave en la espiral autodestructiva que culminaría en la muerte del pintor²⁰⁷. Este conflicto recorre la totalidad de las películas procesuales hasta convertirse en su herida central, que a la vez es la brecha



Jackson Pollock 51 (Hans Namuth, 1951)

en la que la negociación cine-arte se hace posible en acto, ante los ojos del espectador. Un ejemplo reciente, y uno de los más ilustrativos, es la película *Gerhardt Richter painting* (2011), de Corinna Belz. En ella, alcanzamos la mitad del metraje como una clásica película procesual: vemos el trabajo de Richter y sus ayudantes en el taller, y se

²⁰⁷ Por ejemplo el seminario “Did Hans Namuth kill Jackson Pollock?: The problem of documenting the creative process”, en el Chelsea College of Art and Design, en 2007

recuperan algunas entrevistas de archivo de los años sesenta y setenta –donde el pintor sólo habla, no pinta–; pero llega entonces la mitad del film y Richter, al que hemos visto contemplar con inquietud la sucesión de pinturas abstractas ejecutadas para la cámara, se planta ante la directora de la película y le dice abiertamente que algo está fallando en el proceso: no consigue trabajar con ella delante.



Secuencia filmada desde debajo del vidrio en *Jackson Pollock 51* (Hans Namuth, 1951)



***Gerhardt Richter painting* (Corinna Belz, 2011)**

«*El arte es algo que haces en secreto y luego revelas al público*», le dice Richter a Belz, visiblemente nervioso, y se abre una grieta entera en la película en la que asistimos a la imposibilidad de Richter para realizar una sola pintura satisfactoria; y ello contrastado con secuencias de multitudinarias ruedas de prensa para presentar retrospectivas, donde Richter aparece como un ídolo de la sociedad de masas, uno de los pintores más famosos del mundo, detrás del cual los jóvenes corren para conseguir un autógrafo. Esta grieta, donde se abre paso una creciente desmitificación a medida que avanza la película, se confirma con la secuencia en que Richter es interrogado por el historiador del arte Benjamin Buchloh sobre esta fase de su pintura, y no consigue encontrar un

criterio según el cuál pueda discernirse cuándo una pintura es buena o mala: «*simplemente no queda bien*», llega a decir Richter, incapaz de verbalizar su planteamiento pictórico, y Buchloh aún insistirá, sin éxito, «¿*podemos ir un poco más allá del queda bien o queda mal?*». En este momento, Richter, pintor y mito, hace rato que ha caído de su pedestal. Es un ser humano más luchando por expresarse, a veces con éxito y a veces sin él, por medio de su trabajo. El cine es definitivamente peligroso para el mito del artista.



La cámara como documentación y como obstáculo para el proceso creativo, en *Gerhardt Richter painting* (Corinna Belz, 2011)

De la propuesta de Haesaerts deriva también el experimento más célebre quizá de toda la historia del film sobre arte: *Le mystère Picasso*, que Henri-Georges Clouzot rodó en el verano de 1955. Sobre esta película, que levantó una enorme expectación en su época por la relevancia de sus dos principales participantes, director y artista, se proyectaron ya desde los inicios posiciones encontradas. Truffaut ha descrito el desconcierto en el estreno en Cannes, donde hubo que hacer venir a Picasso prácticamente en pijama para calmar a una audiencia enfurecida²⁰⁸. Poco después empezaron a aparecer análisis críticos en los medios franceses, con frecuencia negativos²⁰⁹. En Italia, el teórico Umbro Apollonio dejaba por escrito su gran decepción por la nula aportación de la película a la evolución del film sobre arte: según él, el film de Clouzot no era una obra crítica y ni siquiera fílmica, porque fracasaba en su tarea de esclarecer la imagen figurativa:

La película no indaga o penetra las razones del trabajo de Picasso, ni le da una justificación histórica y aún menos una aclaración estética. Desde el punto de vista fílmico se limita a registrar el trabajo de Picasso: la cámara es una simple máquina donde la película es impresionada con cuanto sucede ante ella. Nunca se mueve: renuncia del modo más absoluto a sus facultades expresivas y de lenguaje; viene enfocada sobre el plano transparente sobre el cual dibujará y pintará Picasso, y entonces se la pone a rodar. Eso es todo.²¹⁰

Y con respecto al tema recurrente de la intrusión de la cámara en el proceso creativo, añadía:

Es entonces obligado preguntarse, por otro lado, si un artista puede ser capaz de crear ante la mirada de la cámara y de todo cuanto la rodea: realizador, director de fotografía, asistentes, equipo de iluminación, y así sucesivamente. Yo lo niego del modo más categórico. Probad a decirle a un poeta: «hazme en una hora una poesía; espero aquí». Acomodará versos pero no podrá daros una obra absoluta: ésta nace de la reflexión silenciosa, del aislamiento meditativo. Lo mismo vale para las obras expresamente acometidas por Picasso durante la filmación, que son más bien mediocres.²¹¹

La conclusión de Apollonio con respecto al film será la de un enésimo triunfo de Picasso: el artista, según el italiano, habría aceptado el reto de Clouzot sólo para demostrar, con su ironía habitual, que es imposible filmar la creación artística.

²⁰⁸ Truffaut, pp. 219-220

²⁰⁹ José María Folgar de la Calle cita algunos de los testimonios más relevantes, a favor y en contra, en su artículo sobre esta película. Ver Folgar de la Calle, p.188

²¹⁰ Apollonio, p.85

²¹¹ Ibid.

En el polo opuesto, el francés Bazin, después de constatar que *Le mystère Picasso* no explica nada, y que ver trabajar a un artista no puede dar la clave, no ya de su genio, sino ni siquiera de su arte²¹², encumbrará sin embargo a Clouzot como el responsable nada menos que de una segunda revolución del film sobre arte. La primera, como ya se dijo, la atribuía Bazin a Luciano Emmer y Enrico Gras, que habían liberado al film sobre arte del didactismo exasperante de los malos films académicos. Su proeza partía de la decisión formal de eliminar el marco, identificando el espacio pictórico como un espacio fílmico nuevo, diferente al pensado por el artista; era ésta una revolución, recuerda Bazin, de orden espacial, y no temporal²¹³. Lo que introduce Clouzot es el drama de la creación desarrollado en el tiempo, la obra en su hacerse, aislando además ese combate, ese suspense de las formas, de toda otra circunstancia anecdótica. Bazin no menciona explícitamente el film de Haesaerts, al que incluye probablemente en el cajón de sastre general de otras ideas previas en forma «*experimental episódica, o embrionaria*»²¹⁴ que incluían el “truco” del vidrio, y sólo cita de oídas un cierto film sobre Braque de Frédéric Duran como posible antecedente. Pero en cualquier caso, todo el film de Clouzot parte de una adaptación opaca del dispositivo inventado por el belga, en el que Picasso pinta al otro lado de una pantalla, de frente a la cámara, sin que el espectador pueda verle; asistimos tan sólo al nacimiento espontáneo de sus trazos, como si se tratara de cine de animación, lo cual «*emparenta a Resnais con MacLaren*», como sintetiza Eric Rohmer en su artículo de 1956 sobre la película²¹⁵.



Dispositivo en blanco y negro y resultado en color en *Le mystère Picasso* (H. G. Clouzot, 1956)

²¹² Bazin (2006b), p.217

²¹³ Ibid, p.218

²¹⁴ Ibid, p.221

²¹⁵ Rohmer (2000), p.190

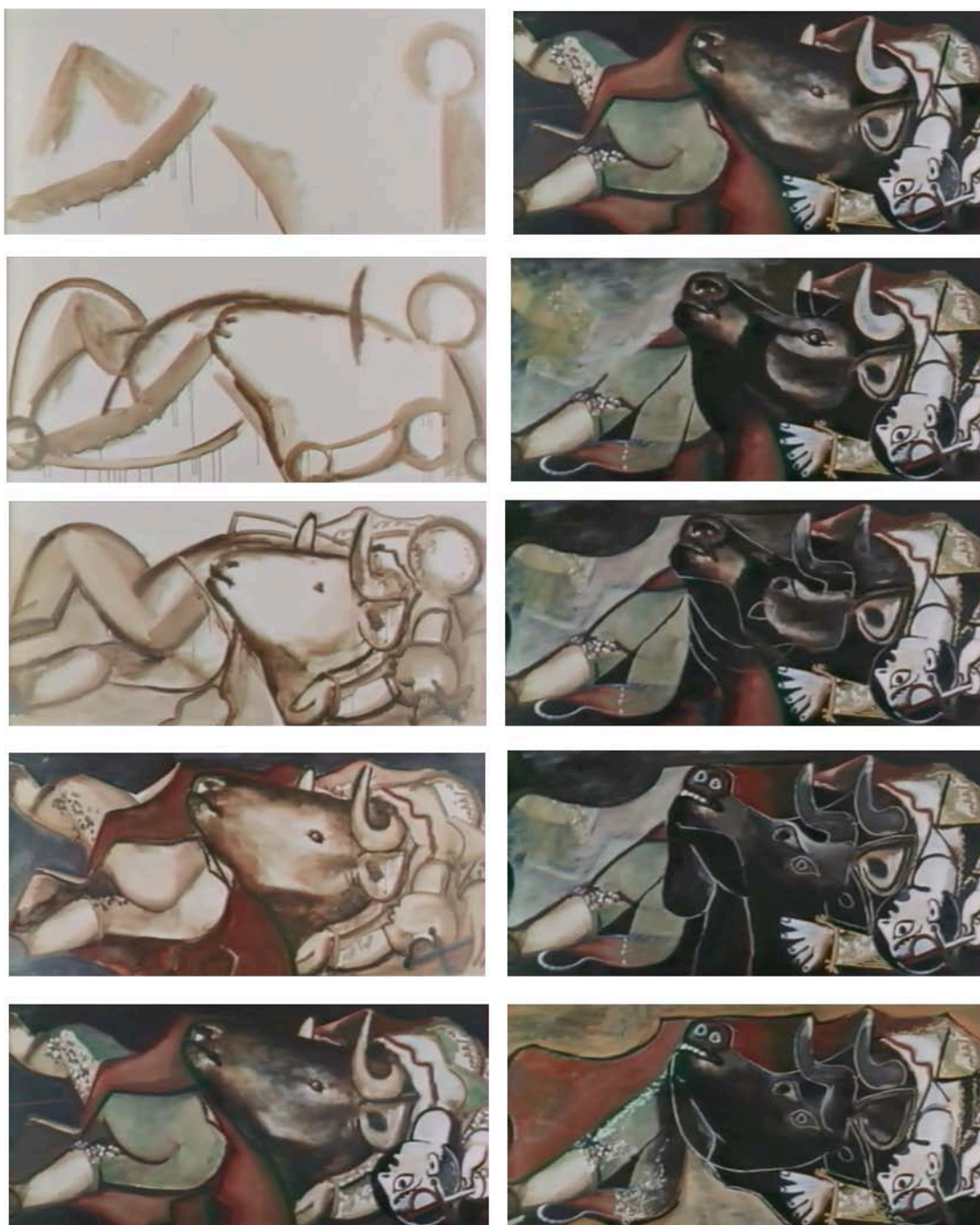
Bazin apuntala en todo caso la radical novedad de la película de Clouzot con respecto a todo *work in progress* anterior, dejando claro que ya no se trata de un episodio aislado dentro de una composición didáctica; el director francés lo centra todo exclusivamente en este dispositivo eliminando todo elemento biográfico descriptivo y didáctico, apoyándose sólo en el suspense de la pura creación artística: «*Aquí, literalmente, no pasa nada; nada menos que la duración de la pintura*»²¹⁶ Y una última diferencia clave, que afecta directamente al corazón de la relación entre el cine y las nuevas concepciones de la pintura: en *Le mystère Picasso* no se trata ya de entender los momentos anteriores al cuadro terminado en tanto que bocetos o momentos subordinados, lo cual sería una consideración pedagógica; cada momento de trabajo es ahora un cuadro en sí mismo, devorado por los cuadros siguientes, lo que da pie a una nueva consideración estética. Sólo el cine podía permitir finalmente ver la pintura en todas sus vidas sucesivas, desarrollándose, y dar vida al deseo expresado por Picasso: «*habría que poder mostrar los cuadros que están debajo de los cuadros*»²¹⁷.

Henri Colpi, montador de la película, explicó por su parte en *Cahiers du cinéma* los pormenores del dispositivo, desde las tintas especiales que atravesaban el papel, traídas de Estados Unidos, a la composición de la banda sonora, y en particular el proceso por el que este experimento destinado a ser un cortometraje de diez minutos alcanzó su duración actual de largometraje. Cuenta Colpi cómo día tras día, la calidad de lo rodado era tal que parecía imposible cortar nada en absoluto. Finalmente Clouzot suprimió con gran dolor varios de los cuadros filmados y concibió una reordenación expresiva de los elegidos, cortando los tiempos muertos mientras el artista recargaba la tinta, o variando psicológicamente la duración de lo filmado utilizando un arco que va de las veinte imágenes por segundo a las cien o incluso más: «*Algunas etapas son tan apasionantes que queríamos inmovilizarlas sobre la pantalla, fijarlas. El amateur y el coleccionista lo pasarán mal viendo desaparecer etapas que les habrían satisfecho profundamente*»²¹⁸

²¹⁶ Bazin (2006b), p.222

²¹⁷ Ibid, p.220

²¹⁸ Colpi, p. 5



**Las etapas invisibles en el cuadro final,
rescatadas por el cine. *Le mystère Picasso* (1956)**

Clouzot hace explícita su búsqueda al inicio de la película, y esta búsqueda se apoya en varias patas de la tradición francesa del cine sobre arte. De Guitry toma la idea de interrogar a los grandes creadores de una época, con conciencia de futuro, lamentándose por no haber tenido el cine para adentrarnos en procesos creativos de artistas del pasado.

Dice Guitry en su reedición de *Ceux de chez nous* en 1952, inmediatamente anterior a *Le mystère Picasso* y que Clouzot conoció sin ninguna duda:

Me digo frecuentemente: qué emocionante sería ver a Praxíteles esculpiendo su mármol, Rembrandt culminando este dibujo, Shakespeare trabajando en el original de Hamlet, Mozart al clavecín tocando una de sus obras, Voltaire escribiendo frases ingeniosas.

Adapta Clouzot:

Daríamos cualquier cosa por saber qué pasaba por la mente de Rimbaud mientras escribía *El barco ebrio*, en la mente de Mozart cuando componía la *Sinfonía Jupiter*, por conocer ese mecanismo secreto que guía al creador en su arriesgada aventura. Gracias a Dios, lo que es imposible en la poesía y la música, es posible en la pintura. Para saber lo que ocurre en la mente de un pintor, sólo tenemos que seguir sus manos.

En un artículo de *Le Monde* André Chastel denominó este inicio «*inútilmente pedante, que hace temer lo peor*», para inmediatamente después asegurar que la película «*supera todo lo que el cine ha hecho hasta aquí por la pintura*»²¹⁹. Y es evidente que Clouzot dialoga con la historia del género conociéndola, posicionándose frente a sus fracasos o intuiciones. Del *Matisse* de Campaux –o incluso del *Deutsches Kunsthandwerk* de Cürlis, en última instancia– deriva la noción de fijarse atentamente en los trazos para sacar conclusiones artísticas más allá de la mera observación directa. Clouzot, según Truffaut, llevaba tiempo detrás de un film sobre su amigo pintor, pero hasta 1955 no había dado con una clave formal satisfactoria, porque temía caer en los clichés habituales del documental de arte didáctico.²²⁰ Finalmente, el director de *Le salaire de la peur* (1953) da con una solución estética lo suficientemente potente, y el resultado es una película única, donde el dispositivo de creación es aislado visual y conceptualmente en un grado insólito hasta entonces, y donde hay, como notó muy pronto Bazin, un trabajo novedoso de disociación entre las dimensiones de la pintura y de la cotidianidad. Esta vez, allí donde Emmer lograba dotar a la pintura de una dimensión específica con reglas propias a través de la destrucción del marco, Clouzot escindirá la pintura de la realidad a través de la separación entre el espacio real del artista en el estudio, y el espacio simbólico de la génesis de cada pintura, a través de un recurso específicamente cinematográfico: la contraposición entre la filmación en blanco y

²¹⁹ Chastel, p.62

²²⁰ Truffaut, p. 217

negro, para el espacio del pintor, y en color para los planos de la pintura en permanente transformación²²¹. Esta contraposición de las dimensiones realidad/arte resaltada por Bazin, tendrá una fértil herencia, con idéntico significado, en películas que van desde el *Jacquot de Nantes* (1991) de Agnès Varda a *The tango lesson* (1997) de Sally Potter, y tiene antecedentes tan relevantes como *El mago de Oz* (*The Wizard of Oz*, Victor Fleming, 1939).

Se reafirma, en definitiva, el proceso de creación, antes reservado únicamente al artista, como elemento clave en el conocimiento de la obra, lo cual aporta datos preciosos al historiador y crítico de arte. En paralelo, las tendencias artísticas contemporáneas acentuarán la etapa del proceso, que ahora puede ser documentada y puesta en valor – Gutai, Action Painting, etc.– o incluso dar lugar a tipos de obras y movimientos artísticos que habrían sido muy distintos, o incluso no podrían haber perdurado o ser dadas a conocer sin la documentación de sus procesos –Performance, Land Art–. El proceso, para entonces, ya habrá devenido obra.

El testimonio del artista: defensa y autocrítica

Hasta aquí, el film procesual había aportado la filmación del artista trabajando y el registro del crecimiento de la obra en tiempo real, pero todo estaba organizado por un crítico externo o un cineasta, que exploraban la obra desde su punto de vista; el artista no tenía voz en el acercamiento crítico a su proceso. Sólo en el film de Namuth oíamos en *off* unas pocas frases de Pollock, cuidadosamente seleccionadas para constituir el resumen de una estética. En paralelo al nacimiento y desarrollo de la televisión, se incorpora ya a este modelo procesual la entrevista, con resultados más o menos interesantes según el caso, pero indudablemente cubriendo una función que completaba dicho retrato unidireccional del artista trabajando. Esta incorporación está íntimamente ligada a la *vampirización* del film sobre arte por parte de la televisión. «*El film procesual* –escribe Paola Scremin– *se ha impuesto con la televisión de manera masiva en el imaginario colectivo*»²²². De ello son muestra las innumerables series de televisión

²²¹ Bazin (2006b), p.225

²²² Scremin (2003), p.573

que tratarán el tema del arte en Francia, Reino Unido o Italia. Su presencia en el ámbito anglosajón es una de las más rotundas: en Gran Bretaña, el film sobre arte para cine había sido prácticamente inexistente, mientras que había triunfado desde el principio en cambio en el ámbito televisivo, tomando en el proceso muchas de las fórmulas de difusión de dicho ámbito; de entre ellas, el reportaje con entrevista era uno de los formatos clave²²³.

Un caso específico de las posibilidades de estos nuevos diálogos procesuales lo constituye el cine que se piensa a sí mismo, tanto en series televisivas que empiezan a aparecer en los años sesenta –*Cinéastes de notre temps*, producida por Janine Bazin y André S. Labarthe– como en películas concretas donde algunos realizadores comienzan a realizar labores de auto-análisis desarrollada por medios audiovisuales. En los films procesuales sobre cine, que suelen entrar ya en el terreno del ensayo, aparecen procesos de autocrítica creativa por parte de los propios cineastas, ya sea con respecto a obras futuras y a veces finalmente inexistentes –*Appunti per un'Orestiada africana* (Pier Paolo Pasolini, 1970)–, o bien pasadas –*Filming Othello* (Orson Welles, 1978); *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)– o presentes –*Le filmeur* (Alain Cavalier, 2005); *This is not a film* (Jafar Panahi, 2011)–. El campo puede ampliarse hasta abarcar una carrera completa –*Les playes d'Agnès* (Agnès Varda, 2008)– o incluso reinterpretarse en el ámbito de la ficción –*La nuit américaine* (François Truffaut, 1973)–. Los cineastas, a su vez, podrán partir de imágenes propias o ajenas para reinterpretar los procesos creativos de otros cineastas –por ejemplo los numerosos films sobre algunos rodajes de Tarkovsky, Pasolini, Bergman, o David Lynch–. Igual que había ocurrido ya con el arte contemporáneo, el film sobre el proceso creador deviene, finalmente, film en sí mismo, llegando a casos tan célebres como el del rodaje fallido del *Don Quijote* de Terry Gilliam (*Lost in La Mancha*, Keith Fulton y Louis Pepe, 2002).

En todo este nuevo proceso iniciado en los primeros sesenta se cruza además el nacimiento del *cinéma vérité*, que aportará ejemplos clave del cine procesual, como las

²²³ Lemaître, p.85. Cesare Molinari denuncia los “films-interview”, habituales en países anglosajones, diciendo que están dedicados, con frecuencia, a hacer publicidad de artistas mediocres. Ver Molinari, p.XI

películas de los hermanos Maysles sobre el artista búlgaro Christo²²⁴.

En *Christo in Paris* (1990), la técnica de los hermanos norteamericanos de lograr introducir al espectador en el corazón de los acontecimientos, se pone al servicio de hacer al



espectador partícipe del proceso de creación de una obra de arte. Esta técnica había dado como resultado documentales vibrantes sobre la campaña de Kennedy por las primarias de su partido en 1960 (*Primary*, 1960, con imágenes de Albert Maysles y Richard Leacock) o la filmación del más extremo de los conciertos de los Rolling Stones (*Gimme shelter*, 1970). Ahora sirve para documentar, con la misma fuerza, la delicada serie de operaciones principalmente políticas que el artista tiene que realizar para que le dejen hacer lo que pretende: cubrir de tela el Pont Neuf de París. La actitud del entonces alcalde de París, Jacques Chirac, con respecto al proyecto, sus cálculos electorales tal y como nos permite verlos y escucharlos la técnica de cine directo de los Maysles, van más allá del interés estrictamente artístico; pero además, revelan un aspecto del trabajo del artista que por lo general se excluye del film procesual, aunque siempre estuvo ahí, de Van Eyck a Rubens, de Pollock a Santiago Calatrava: la relación del artista con el poder.



El artista Christo intentando convencer al alcalde de París, Jacques Chirac, de la necesidad de cubrir de tela el Pont Neuf, en *Christo in Paris* (1990).

²²⁴ Ver Scremin (2003), p.573

También lo que Paola Scremin denomina la “*nouvelle vague* del cine sobre arte” encarnada por autores como Raffaele Andreassi y sus aproximaciones radicales a artistas como el naíf Ligabue (*Antonio Ligabue, pittore*, 1965), donde se privilegian los gestos que activan la creación por encima del acto mismo de pintar; Andreassi está en efecto más interesado en explorar al personaje hasta la incomodidad, seguirlo hasta la frontera entre locura y razón que dibujan sus extraños rituales o sus angustiosos intentos de seducción, que en fijar la cámara ante el proceso de construcción de sus imágenes.



Los extraños ritos del naíf Antonio Ligabue filmados por Raffaele Andreassi

Este desplazamiento de la atención en el cine procesual desde el acto creativo *inspirado* al trabajo y pensamiento que le antecede llega a su extremo en algunos films españoles recientes. En *La piedra* (2013) de Víctor Moreno, la idealización del modelado intelectual de formas, mitificado por el cine procesual anterior, ha dejado ya paso a la

observación neutra y paciente del verdadero aspecto que tiene el trabajo de un escultor: un trabajo que empieza con la extenuante selección y apropiación del bloque de partida, y llega hasta el borde del agotamiento físico durante su separación, división, desbastado y pulido. Moreno limita sus recursos a lo esencial, a un cine-mirada que evita intromisiones de música o voz *en off*, y observa de manera clínica todo el proceso, compartiendo con nosotros una serie de planos-secuencia presididos por el ambiente sonoro del trabajo del escultor.



Otro extremo o punto de llegada del film procesual reciente es *Tan antiguo como el mundo* (2011) de Nayra y Javier Sanz Fuentes. Los cineastas apoyan aquí todo el peso del film sobre el pensamiento que antecede y envuelve el trabajo del artista. En efecto, las obras del pintor gallego Antón Lamazares no aparecerán hasta pasada la mitad del metraje, y el acto de creación propiamente dicho se reduce a un solo plano fijo hacia el final, de gran potencia. A diferencia de la observación neutra por la que optaba Moreno en su cinta, este largometraje de



El enfoque exclusivo en el trabajo manual agotador, en *La piedra* (Víctor Moreno, 2013)

los hermanos Sanz Fuentes hace uso de numerosos recursos de combinación de imagen

y sonido, y también de música y voces *en off*, entrevistas, diálogos, conversaciones telefónicas. Es una película donde la palabra es protagonista, donde el proceso intelectual y el posicionamiento teórico del autor con respecto a su trabajo –que se interroga sobre el papel regenerador del arte en las sociedades contemporáneas– es puesto en evidencia a través del contacto con personajes de su entorno: poetas, filósofos, artistas, con los que reflexiona en voz alta, con los que intenta comprender mejor ese momento crucial del enfrentamiento con el lienzo en blanco. Este film, cuyas líneas discursivas y posicionamiento son además reflejo explícito del posicionamiento de los dos autores con respecto al arte y la civilización contemporánea, roza ya la categoría de film-ensayo, que manipula y reordena las variables del film procesual tratado hasta aquí, para expandirlo hacia nuevas posibilidades.



Secuencias de conversación, meditación y acción en *Tan antiguo como el mundo* (Nayra y Javier Sanz Fuentes, 2011)

CAPÍTULO 6

EL *BIOPIC* DE ARTISTA: CLICHÉS Y TRANSGRESIONES

1. Reconstruir desde la ficción el proceso creativo

El *biopic*, resume Gisèle Breteau Skira, «es un género cinematográfico en toda regla que comporta códigos narrativos, obligaciones históricas y estéticas, y estilos de escritura novelesca»²²⁵ El género del *biopic* –contracción anglosajona de *biographical [motion] picture*, o film biográfico dramatizado– es quizá el más estudiado en los varios libros dedicados al cine de ficción sobre arte escritos en España. Ortiz y Piqueras le dedicaron un amplio capítulo en su libro *La pintura en el cine* (1995), Gloria Camarero ha escrito o coordinado libros específicos sobre la materia, como *Pintores en el cine* (2009) o *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico* (2011), y existen artículos o capítulos específicos sobre artistas que han sido objeto de atención cinematográfica con especial insistencia, como Van Gogh²²⁶ o Goya²²⁷. En Italia, los *biopics* sobre artistas han sido estudiados por Antonio Costa, con algunos títulos que exceden el listado habitual, como el caso de películas egipcias o armenias que intentan dialogar visualmente con sus tradiciones pictóricas²²⁸; en Francia, un número especial de la revista CinémAction (nº139, de 2011) estudia los *biopics* por temas, dedicando un capítulo a los artistas, especialmente músicos²²⁹; y en Reino Unido, Jacobs realiza en un capítulo de su *Framing pictures* la que es quizá la síntesis más completa escrita hasta ahora sobre la cuestión, con sus raíces teóricas y motivos recurrentes. Existiendo ya suficiente bibliografía en castellano sobre las líneas generales de este tema, mi aproximación tendrá por objeto subrayar una serie de transgresiones recientes del género que tocan ya –e incluso se confunden en ocasiones– con el ensayo, produciendo

²²⁵ Breteau-Skira (2010), p.5

²²⁶ Bazán de Huerta (1997)

²²⁷ Capítulo “La imagen de Goya en el cine de ficción español”, en Cerrato (2009), pp.115ss

²²⁸ Capítulo “Biopic” en Costa (2002), p.58ss

²²⁹ Ver Fontanel (2011)

hibridaciones del máximo interés. Con vistas a señalar dichas transgresiones, antes es preciso esbozar brevemente los principales clichés frente a los que éstas se posicionan.



Reconstrucción del proceso creativo del cuadro *La niña enferma* (1885-86), desde la sesión con modelos a la presentación pública, en *Edvard Munch* (Peter Watkins, 1974)

En el contexto de este estudio, centrado en el cine de no ficción sobre arte, este acercamiento permite iluminar desde su contracampo en la ficción el trabajo del cineasta: en el *biopic*, las decisiones estéticas que toman los directores, guionistas, directores de fotografía, o directores de arte deben construirse *ex profeso*, artificialmente, allí donde gran parte de dichas decisiones vienen dadas cuando el cineasta de no ficción entra a filmar en el museo o el taller del artista. De esta manera, al ser pura construcción, estas decisiones están expuestas de tal forma que se pueden aislar y valorar con más claridad. Y no sólo esto: también desde la perspectiva pedagógica que busca cierto tipo de documental sobre arte, muchos films de ficción han reconstruido las distintas técnicas artísticas para el espectador incluso mejor de lo que suelen hacerlo los documentales técnicos, o por supuesto los manuales ilustrados. Me refiero, por ejemplo, a secuencias como la que reconstruye la compleja técnica de la escultura en bronce en el film *Cellini: una vita scellerata* (1990) de Giacomo Battiato, la creación de *drippings* en el *Pollock* (2000) de Ed Harris, o desde luego la reconstrucción del proceso de creación del cuadro de Munch *La niña enferma* al que dedica gran parte del metraje de su *Edvard Munch* (1974) el cineasta Peter Watkins, en uno de los mejores *biopics* nunca realizados. Repasaré por tanto algunas de las variables principales que se funden en la construcción de un *biopic* de artista, a partir de estas fuentes citadas, e intentaré una cierta clasificación de algunos de los principales clichés que se han asociado para bien y para mal a este género, seguidos de algunas de sus transgresiones más logradas.

2. El *biopic*: claves de un género

El gran éxito en taquilla del género del *biopic* ha sido, por lo general, inversamente proporcional a su respeto crítico, que ha recibido escasa consideración académica hasta hace muy pocos años. Este desinterés durante décadas por la forma quizá más célebre de cine sobre arte no debería extrañarnos, si atendemos al dato revelador de que la primera teorización consistente del *biopic* no llegó hasta una fecha tan reciente como 1992, con el estudio pionero de George F. Custen, *Bio/Pics: how Hollywood constructed public History*. Sobre él, que se limita a la época clásica de Hollywood, se

apoyan todos los estudios posteriores, incluido el recién aparecido de Steven Jacobs para el *biopic* de artista, que es quizá el más completo. Hay sin embargo estudios posteriores sobre el género del *biopic* que han completado e incluso contradicho algunos de los puntos del estudio de Custen. Ante todo, frente a su afirmación de que este género prácticamente desapareció como tal con el fin de la Era de los Estudios de Hollywood, los últimos estudios constatan que las nuevas metamorfosis del modelo, aparte de ciertamente proteiformes, son más numerosas que nunca. Me refiero a artículos escritos desde los Estudios Culturales, como *Biopics as Postmodern Mythmaking* (2011) de Valentina Cucca, y a libros como *Whose Lives are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre* (2010), de Dennis P. Bingham. También a la reciente monografía española *Vidas de cine: El biopic como género cinematográfico*, editada por Gloria Camarero en mayo de 2011, que visibiliza en algunos de sus capítulos algunas de las insólitas formas recientes de *biopic* de artista, con especial atención al *biopic* musical. La aportación de Jacobs basada en Custen en lo referido al género del *biopic* debe completarse por tanto con estas nuevas fuentes que detectan nuevas posibilidades de reconstrucción de biografías filmadas, que arrojan luz sobre un tipo de film que ya es consciente de su historia como género, y que opera desde las nuevas coordenadas psicológicas, políticas y estéticas de la posmodernidad.

Para su estudio de 1992, George Frederik Custen investigó en los archivos de los Estudios Twentieth Century-Fox, Warner Bros., MGM, y RKO, y también consultó los informes de censura de la Production Code Administration. Su conclusión fue que, a partir de la selección de biografías por los productores y de su uso de ciertas fórmulas, la visión de la Historia transmitida por Hollywood presentaba evidentes taras ideológicas, según las cuales se habían encajado sistemáticamente vidas reales en fórmulas dramáticas de éxito, donde primaba el entretenimiento sobre la veracidad. El estudio de Custen abarcaba la Era de los Estudios (1927-1960) y entendía el *biopic* como un género cinematográfico ya en desuso, que una vez fue importante, y que en el momento de escribir el libro pervivía marginalmente absorbido por las biografías producidas por y para la televisión. Los estudios posteriores sobre el tema, referidos siempre a esta obra pionera, funcionarán en base a distintas coordenadas teóricas y metodológicas, pero tendrán un punto de partida común: el género del *biopic* no sólo no

terminó con el fin de la era de los Estudios, sino que en las últimas décadas su presencia en las carteleras es mayor que nunca.



Film procesual original *Jackson Pollock 51* (Hans Namuth, 1951) y reconstrucción ficcionada en *Pollock* (Ed Harris, 2000)

En su artículo de 2011 *Biopics as Postmodern Mythmaking* (2011), Valentina Cucca hacía confluir Semiótica y Estructuralismo para explicar las biografías filmadas en tanto construcción de identidades míticas. Según Cucca, «*las pantallas son hoy los principales vehículos de los mitos contemporáneos; y los géneros cinematográficos, a través de la repetición y variación de temas, son ampliamente reconocidos como las primeras instancias de creación de mitos por los mass media*»²³⁰. Esta raíz mítica puede deberse a mitos culturales, que son mitos artificiales naturalizados por el poder dominante, como estudió Barthes, o a mitos naturales, como las parejas irresolubles de contrarios estudiadas por Levi-Strauss, que están inscritos en la esencia antropológica del ser humano. En ambos casos, el personaje biográfico se hace escenario donde se cruzan dichas contradicciones y, como ocurre en los mitos, el film culmina con su superación simbólica:

por tanto, de una parte, las películas toman las tensiones de su tiempo y devuelven un retrato (siempre mediado por un punto de vista específico) de la sociedad en que fueron producidos, mientras que de otra parte tienen la capacidad de resolver simbólicamente estas contradicciones, o por lo menos revelar sus interrogantes y preocupaciones más recónditas. En este sentido, los textos filmicos son ante todo documentos esenciales para entender cómo una cultura se representa a sí misma (...)»²³¹

²³⁰ Cucca, p.166

²³¹ Ibid., p.167

Cucca defendía en su texto que el incremento de la producción de *biopics* en los últimos veinte años tiene un correlato explícito en la desorientación del sujeto posmoderno, falto de referencias a la hora de construir una subjetividad propia; referencias que encuentra, eventualmente, en el *biopic* de personajes que forzaron un cambio en alguno de los campos que configuraron el estado actual de la cultura, la política o los deportes.²³² Frente a las características del *biopic* clásico estudiado por Custen, Cucca proponía aislar un tipo nuevo de *biopic* desde los años ochenta, que partiría de los clichés clásicos, pero introduciendo grietas y matices decisivos en el modelo. Se trata, ante todo, de un cambio en la forma de representación: del sujeto como *pretexto* al sujeto como *texto*²³³.

Con idéntica voluntad de respuesta y actualización del estudio de Custen, Dennis P. Bingham publicaba en 2010 su monografía *Whose Lives are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*. En ella, Bingham comienza por una declaración formal de intenciones al diseñar una estructura en díptico que separa en dos mitades el libro: la primera dedicada al *biopic* masculino, el único estudiado hasta entonces, y la segunda al femenino, ambas partes ramificándose de manera independiente en cuestiones de análisis diversas. Como Cucca y los demás investigadores posteriores a Custen, Bingham demuestra también que el *biopic*, lejos de haber desaparecido, se ha perpetuado usando prácticamente los mismos clichés, y traza una panorámica de su evolución como género. En primer lugar –resume Bingham– existió en su forma clásica, celebratoria: como melodrama; combinó después el melodrama con un cierto realismo; el género “de productor” que había analizado Custen pasó entonces a género “de director”, y algunos de los nuevos autores, como Scorsese u Oliver Stone, empezaron a reinventarlo; apareció a continuación la investigación crítica y la atomización del sujeto, que Bingham denomina “modo Ciudadano Kane”; llegó después la parodia o “anti-biopic”, la película “sobre alguien que no merece una película”, poniendo en cuestión la noción de héroe e ideas como la fama; luego los *biopics* de personajes pertenecientes a minorías discriminadas, donde se usa con frecuencia el *biopic* clásico para figuras que antes fueron estigmatizadas por esa misma estructura de representación; por último,

²³² Ibid., p.167

²³³ Ibid., p.170

desde el cambio de milenio, aparece lo que Bingham denomina el “*biopic* neoclásico”, que integraría elementos de todos los anteriores²³⁴.

3. El *biopic* de artista como sublimación del género

En cada una de estas etapas descritas por Bingham, y mezclada con los *biopics* dedicados a figuras míticas de la sociedad o la Historia, la biografía de artista tiene características particulares que hacen de ella un subgénero reconocible, en el cual ha primado la insistencia de los directores en perpetuar un cierto modelo trágico. Como ha escrito Gloria Camarero en su capítulo sobre el *biopic* femenino de artista, el mito del artista como genio incomprendido «*ha calado tan hondo en el imaginario colectivo que hoy nos cuesta creer que un pintor contemporáneo pueda llevar una vida normal, fuera de la bohemia y al margen de traumas, que le empujen a la autodestrucción*»²³⁵ Esta insistencia en la representación trágica del artista, en su formulación de genio incomprendido, sin embargo, no es casual.

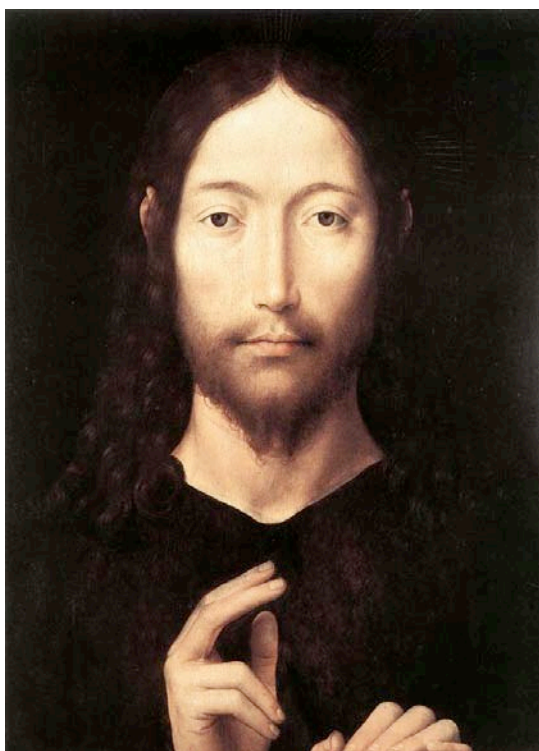
En su revolucionario estudio *La leyenda del artista* (1934), los investigadores alemanes Ernst Kris y Otto Kurz demostraron con una abrumadora claridad de evidencias históricas cómo el mito de artista era un mito cultural construido y completado en cada época, y que no siempre había tenido las características que le atribuimos en la actualidad –características que ponen en escena la gran mayoría de *biopics* de artista–. El artista no siempre fue póstumo, incomprendido en su época, ni luchó contra un lienzo en blanco hasta perder por completo la salud o la razón. Esta lectura surgió a partir del siglo XIX a raíz de relatos como *La obra maestra desconocida* (1831) de Balzac, y la escenificaron, posiblemente de forma más consciente de lo que se piensa, artistas como Gauguin y sobre todo Van Gogh, por lo que no es extraño que sea éste último el artista al que más *biopics* se han dedicado en la historia del cine²³⁶. Como demuestran Kris y Kurz, el artista en realidad ni siquiera fue siempre artista, en su acepción actual: en un principio fue un artesano anónimo, y sólo en la Grecia helenística aparecen las primeras

²³⁴ Ver Bingham, p.17

²³⁵ Camarero (2011), p.41

²³⁶ Ver Bazán de Huerta (1997)

biografías de artista²³⁷. Un cambio cualitativo se dará en el Renacimiento al recuperar para los artistas, transformándola conscientemente, la idea de inspiración poética –que Platón aplicaba a los poetas, pero nunca a los pintores o escultores–. Frente al anónimo artesano medieval, surge entonces una nueva idea radical de creador: Alberti escribe ya no sólo sobre Dios como artista, sino del artista como Dios²³⁸ –y Durero lo hará explícito al representarse con la iconografía de Cristo en su *Autorretrato con pelliza* (1500)–. Este concepto aún sufrirá mutaciones hasta llegar a nuestros días.



El artista como Dios: *Cristo bendiciendo* de Hans Memling (h.1478, Norton Simon Museum) y *Autorretrato con pelliza* de Durero (1500, Alte Pinakothek, Munich)

El mundo del arte, como consecuencia de estudios como el de Kris y Kurz, es hoy bastante más cauteloso con respecto a la construcción y posterior presentación de “genios”; películas como *Basquiat*, del también artista Julian Schnabel, son una demoledora desmitificación de estos procesos, pero su revelación definitiva es el extraordinario film-ensayo *Exit through the gift shop* (2010), del artista urbano Banksy. Esta función mítica ha sido asumida sin embargo, y sin solución de continuidad, por la

²³⁷ Ver Kris y Kurz (2007), p.24

²³⁸ Ver Ibid., p.58

industria musical a todo lo largo del siglo XX, y otro tanto ocurrirá con las biografías de músicos *geniales*, de Jim Morrison a Kurt Cobain, cuyas vidas funcionan en abierta oposición a la sociedad, quedando transfiguradas tras su muerte prematura.

Los *biopic* de artista, por lo general, han sido mirados con sospecha por los estudiosos del cine sobre arte. «*Las vidas de artistas* –escribía Philippe-Alain Michaud en 1998– *nos enseñan bastante poco sobre la producción de las obras, pero mucho sobre el lugar que el cine ocupa en un sistema de las artes del cual, por su existencia misma, obligan a repensar la economía.* Lust for life, *que Vincente Minnelli realiza en 1956, por ejemplo, muestra a un actor llamado Kirk Douglas que busca desesperadamente pintar van goghs, fracasa y, abatido por su fracaso, termina por suicidarse*»²³⁹ Ya en el primer catálogo de la UNESCO sobre el tema, en 1949, Gaston Diehl miraba los *biopics*, que aún no se llamaban así, con sospecha de complacencia fácil para el espectador, y opinaba que este modelo dificulta de hecho su acercamiento a modos más complejos de film sobre arte. De los tres prejuicios principales que han impedido antes el desarrollo del film sur l'art, según Diehl, el segundo era la idea de que el film sobre arte sólo puede dirigirse a un público reducido; este argumento ha servido de excusa para que los productores piensen que el éxito sería mínimo si no se hacían concesiones suficientes para mantener la atención de la multitud, satisfacer sus gustos: «*de aquí la búsqueda de lo pintoresco, la anécdota, las intrigas amorosas, la ola siempre renovada de las biografías noveladas, etc.*»²⁴⁰ A lo cual respondía que el arte no es accesible, en su propia esencia, más que a un pequeño número favorecido por la educación o la sensibilidad, y en nuestra época este número desciende. «*¿Pero no es precisamente el papel del cine, en sus posibilidades educativas, despertar la agudeza visual, favorecer el desarrollo de la percepción sensible del espectador ante el arte?*»²⁴¹

En su libro de 2011 *Framing pictures: film and the visual arts*, Steven Jacobs repasa los puntos claves que se derivan de esta práctica cinematográfica a partir de sus ejemplos más conocidos. En primer lugar, la constatación, a la luz de los análisis de Custen, de que los *biopics* de artista pueden ser interpretados como una forma hiperbólica del

²³⁹ Michaud (1998b), p.18

²⁴⁰ Diehl, p.51

²⁴¹ Ibid.

biopic en general, en tanto que acentúan la elección de individuos excepcionales²⁴². Al hilo de ello, una búsqueda de las fuentes que desembocan en la representación del artista como ser atormentado, invocando las *Vidas* de Vasari, el citado estudio *La leyenda del artista*, de Kris y Kurz, y también el libro *Born under Saturn: The character and conduct of artists* (1963) de Margot y Rudolf Wittkower, cuyo índice, explica Jacobs, parece una encuesta sobre los guiones tormentosos típicos de *biopics* de artista. De la selección de artistas realizada por el cine, analiza el autor, se desprende una historia del arte distorsionada: contiene casi exclusivamente pintores, y gran parte de los estilos están ausentes; el núcleo del género consiste en films con personajes del siglo XIX o XX –lo cual coincide con la producción de *biopics* en general–.

En su capítulo sobre el *biopic* de artista, Antonio Costa había escrito: «*Como sucede para los films sobre músicos, en los que la música deviene materia esencial de la representación y polo de atracción espectacular, en las biografías de pintores el rehacer filmico del universo figurativo del artista deviene un aspecto igual de característico.*»²⁴³

Jacobs se interroga con detenimiento sobre este aspecto, analizando la recreación del universo del pintor por los directores de fotografía de películas como *Lust for life*, *Moulin Rouge*, o *Edvard Munch*; explica que un *biopic* de artista que haga ecos visuales con el estilo del pintor incluso se hizo obligatorio del marketing y la crítica del film. Pero le censura que con ello los directores, quizá sin esa intención, adscriben una estética naturalista más bien simple a los artistas con los que tratan, porque implican con su dirección de fotografía que esos artistas reflejan el mundo tal como lo ven²⁴⁴. Tratándose de un estudio en cierto modo pionero en lengua inglesa, con vocación de instalar las bases teóricas del género del *biopic* de artista, Jacobs –que parte de Cullen– pone el acento más en el estudio de los ejemplos clásicos que en el de las extraordinarias transgresiones que acontecen en lo que estudios posteriores como el de Bingham llaman el “*biopic* neo-clásico”. Jacobs se centra en tres ejemplos para esbozar el presente del género: analiza el *Munch* de Watkins, *A bigger splash* de Hazan y *El sol del membrillo* de Erice como ejemplos de la última fase del *biopic* de artista. Estando de

²⁴² Jacobs (2011), p.49

²⁴³ Costa (2002), p.58

²⁴⁴ Jacobs (2011), p.53

acuerdo con el primero de los tres, considero que los otros dos no deben considerarse *biopics*, sino más bien ensayos, diálogos creativos donde hay una colaboración explícita entre artista y cineasta para construir una obra común, que trascienda tanto el documental como la ficción. Creo que es de hecho en estas transgresiones donde se encuentran los ejemplos más conscientes e ilustrativos de trabajo de los cineastas con respecto a las decisiones estéticas que afectan a su diálogo con las problemáticas de la historia del arte, y por ello propongo realizar una mayor aproximación a esta nueva variedad de *biopics* de artista surgidos desde los años ochenta. Es en esas transgresiones que retan los límites de la ficción y los códigos genéricos, donde nos acercamos a la frontera con el film-ensayo, que será el tema de toda la siguiente parte de este estudio, donde las reglas y posibilidades cambian ya cualitativamente.

4. Clichés del biopic de artista

Parece plausible explicar el *biopic* clásico de artista desde la confluencia de tres variables narrativas: las reglas del cine clásico de Hollywood –estudiadas con detalle por Bordwell, Staiger, y Thompson en *The classical Hollywood cinema*–; las reglas del *biopic* de la Era de los Estudios –estudiadas por Custen–; y la biografía mítica de artista codificada por la Historia del Arte –estudiada por Kris y Kurz–. Ello resultó en películas de éxito incontestable, como *Moulin Rouge* (John Huston, 1952) o *Lust for life* (Vincente Minnelli, 1956), que contribuyeron en gran medida a popularizar el arte entre capas de la sociedad que nunca habían tenido acceso a él.



Diálogo pintura / cine en *Lust for life* (Vincente Minnelli, 1956)

En el *biopic* clásico de artista, el arte es la inmensa mayoría de las veces una mera anécdota, un adorno al conflicto central que es la vida trágica del artista. Era lo común también en otras producciones donde el arte, por ejemplo la pintura, no sólo era secundario sino además presentaba todo tipo de anacronismos e incorrecciones; baste recordar el papel de puro



Los cuadros supuestamente vanguardistas que pinta Gene Kelly en *Un americano en París* (Vincente Minnelli, 1951)

adorno de la pintura escasamente vanguardista que realiza Gene Kelly en *Un americano en París* (*An American in Paris*, Vincente Minnelli, 1951).

Cuando el mismo director acomete cinco años más tarde *Lust for life*, el *biopic* más célebre sobre Van Gogh nunca realizado, muchas de esas simplificaciones de película de género se mantienen. La película privilegia, cristaliza y difunde el mito sin cuestionarlo, y el proceso creativo se limita a una sucesión de exabruptos que acaban en ataques físicos a los lienzos o a las personas de alrededor. Como en otras muestras del *biopic* clásico de artista, también se dan otros elementos habituales del drama, aunque sean marginales o ni siquiera existieran en la biografía real: la mujer deseada, el o los antagonistas, los obstáculos que son superados con dificultad antes de desembocar en el final trágico. Otro tanto ocurre incluso si la película se centra en la creación de una sola obra, lo que en teoría permitiría detenerse más sobre el proceso creativo; como demuestra *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965), sobre las circunstancias que rodearon la creación de la Capilla Sixtina, esto tampoco es garantía de que la representación vaya a alcanzar excesivas profundidades: las anécdotas biográficas y el retrato novelístico ocupan la casi totalidad del film sin apenas espacio para plantearse

qué significa el programa iconográfico que Miguel Ángel pintó en ese techo del Vaticano, y por qué éste marcó la Historia del Arte occidental²⁴⁵.



Miradas desafiantes entre Miguel Angel y el Papa Julio II durante el proceso de creación de los frescos de la Capilla Sixtina en *El tormento y el éxtasis* (Carol Reed, 1965)

Muchos de los *biopics* que más éxito han tenido funcionan con variantes de este esquema, con ejemplos evidentemente más logrados que otros. Así funciona el poderoso *Rembrandt* shakespeariano de Alexander Korda (1936), que construye un retrato psicológico y a la vez una meditación sobre el éxito y la fortuna, pero en la cual el artista podría ser también rey, cortesano, abogado o marinero, porque su trabajo sólo tiene una importancia superficial. Así también el Modigliani de Becker (*Les amants de*

²⁴⁵ Film híbrido, *El tormento y el éxtasis* comienza por un documental clásico de arte de doce minutos que explica toda la trayectoria del artista —de manera muy convencional— y pasa a continuación al relato ficcionado del proceso de creación de la Capilla Sixtina.

Montparnasse, Jacques Becker, 1958), igualmente lograda pero igualmente intercambiable la profesión, porque mantiene todos los clichés del mito de artista autodestructivo y póstumo, pero no permite entrar en la verdadera aportación de Modigliani a las vanguardias –aunque sí da forma a una durísima acusación contra los inicios de la especulación financiera con obras de arte–. Más vidas trágicas donde la ocupación del protagonista podría ser cualquier otra y la estructura narrativa permanecería más o menos inalterada son *Moulin Rouge* (John Huston, 1952), *La pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), *Pollock* (Ed Harris, 2000), *Frida* (Julie Taymor, 2002), *Modigliani* (Mick Davis, 2004), o *El Greco* (Yannis Smaragdis, 2007), por nombrar algunas. Muchas de estas obras clásicas están más basadas en fuentes textuales que visuales, en novelas previas que ponen el acento indudablemente en las peripecias biográficas, y no en aquello que ha hecho a estos personajes pasar a la posteridad.



En el *biopic* de artista, por lo general, el arte y el alcohol son los dos polos de un vaivén permanente entre extrema felicidad y autodestrucción, que termina invariablemente en tragedia. Imágenes de *Rembrandt* (1936), *Los amantes de Montparnasse* (1958), *Moulin Rouge* (1952) y *Frida* (2002)

En algunos casos, el mito de artista póstumo se refuerza con un cartel inicial, que contrapone la marginalidad y miseria del artista en vida con el valor (económico) de vértigo de sus obras en la actualidad. Uno de los primeros casos es el citado *Rembrandt* de Korda, que empieza con la siguiente información:

En el siglo XVII Holanda era una potencia mundial, sus barcos llevaban tesoros a Amsterdam desde todas las partes de la tierra. Pero su mayor gloria era el hijo de un molinero de Leyden, Rembrandt van Rijn, el mejor pintor que jamás ha existido. Murió en la sombra, sus pertenencias no valían más que unos chelines. Hoy ningún millonario podría pagar las obras de Rembrandt, si es que pudieran salir a la venta.

Y ésta es la versión en *Les amants de Montparnasse*:

Hoy todos los museos del mundo y los grandes coleccionistas se disputan las obras de Modigliani; cada una de sus telas vale decenas de millones. Ayer, estando vivo, nadie quería su pintura. “Modi”, incomprendido, desamparado, dudaba de sí mismo...

Ésta fórmula se repite también en films como el *Van Gogh* de Alain Resnais hasta alcanzar la versión más objetiva posible de esta fórmula, *Vincent and Theo* (Robert Altman, 1990); la película empieza con planos de archivo reales de la venta de uno de los famosos girasoles de Van Gogh en la casa de subastas londinense Christies, y aún sobre el audio de fondo de la vertiginosa subida de precio –cuando ronda ya los doce millones de libras–, la imagen empieza a fundir al Van Gogh de ficción con la cara manchada y aspecto miserable que interpreta Tim Roth.

En oposición a esta fórmula más o menos intercambiable donde el protagonista es artista pero podría tener cualquier otra profesión, hay films donde la representación del arte y las problemáticas que éste moviliza hacen que sólo pueda tratarse de un artista. Y ello sin profundizar en la representación del arte del protagonista, sino adoptando el cineasta sus mismas preguntas. Por ejemplo, *Utamaro y sus cinco mujeres* (1946), de Mizoguchi, donde toda la trama se construye a partir de la idea de cómo sería transponer a otro ámbito, el del amor, los excesos de implicación del artista en su obra. O *Andrei Rublev* (1966), de Tarkovski, gran ejemplo anti-clásico donde la reflexión sobre el significado moral y estético del arte, que es el nudo del conflicto para el protagonista, inunda todo el metraje y se extiende a la propia concepción –y declaración

de intenciones, en el contexto de la Unión Soviética— sobre el significado del cine²⁴⁶. Otra opción es la que toma Jacques Feyder en *La Kermesse heroica* (1935), donde la figura del artista aparece como tal en una sola secuencia al inicio —pintando un retrato holandés de grupo— para desaparecer como secundario sin apenas presencia en el conjunto de la farsa coral. Esta breve presencia, que podría considerarse anecdótica en lo que toca a la representación de un pintor en la pantalla, es en realidad una puesta en abismo de toda la puesta en escena, donde el director nos revela qué código estético va a utilizar para dar forma al ambiente de una época y un lugar determinados.



El retrato de grupo en *La Kermesse heroica* (Jacques Feyder, 1935)

Una variable específica de éste modelo clásico es el del *biopic* de mujer artista. En él, la reducción a hitos biográficos es aún más acentuada, y la propuesta estética de la artista queda aún más relegada. Uno de los films donde esto aparece de manera más clara es *La pasión de Camille Claudel* (Bruno Nuytten, 1988), donde Rodin tiene un peso equivalente como maestro, amante y antagonista, y donde es evidente que el conflicto principal no es el creativo. Otros ejemplos como *Artemisia* (Agnès Merlet, 1997), *Frida, naturaleza viva* (Paul Leduc, 1986), *Frida* (Julie Taymor, 2002) o *Séraphine* (Martin Provost, 2008) delatan el molde, como ha estudiado Gloria Camarero: se repite la presencia masculina tutelar, que a veces deviene también amante y también

²⁴⁶ Ambas películas y la relación arte-cine que se desprende de ellas han sido estudiadas en Dalle Vacche (1996). Comento mis reservas con respecto a su interpretación de *Andrei Rublev* en mi artículo "Pervivencia del icono. La perspectiva invertida en el cine ruso contemporáneo", ver Peydró (2013b)

antagonista, y donde el peso de las convenciones sociales es la losa principal que tendrá que superar para triunfar²⁴⁷.

Otra fórmula de éxito: descentrar al artista, haciendo que el protagonista sea un personaje secundario que le observa desde fuera. Esto tiene la notable ventaja para el guionista de no necesitar reconstruir la búsqueda personal del artista, que suele representarse de manera superficial y laudatoria, a la vez incomprensible e inalcanzable, porque el observador externo es un personaje presentado como intelectual o creativamente inferior. Por ejemplo, *La joven de la perla* (*Girl with a Pearl Earring*, Peter Webber, 2003), donde el protagonista es la sirvienta y no Vermeer, o *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012), donde el protagonista es la esposa del cineasta, y no él. Esto es también habitual en otros modelos míticos de genio pertenecientes al ámbito de la música: es el dispositivo utilizado en *Copying Beethoven* (Agnieszka Holland, 2006), donde el protagonista es la copista del compositor, y también en la que es quizá la mejor película de esta especie: *Amadeus* (1984), de Milos Forman. En *Amadeus*, el protagonista está también descentrado: en apariencia es una película sobre Mozart, y todos los indicios apuntan a que nos encontramos ante una película sobre él, desde la práctica totalidad de la música que oímos al recuento de momentos clave de su vida; pero Mozart no es el protagonista de la película. En el sentido original del término, el protagonista es el portador del *agon*, del conflicto. Y el conflicto troncal de la película lo tiene Salieri y gira alrededor de la noción de inspiración. ¿Por qué –se tortura Salieri– premia Dios a ese estúpido adolescente, carente de inteligencia y capacidad de sacrificio, con el don de realizar las obras más sublimes nunca creadas? ¿Por qué le castiga a él con una música pesada y anodina, a él que se lo ha dado todo?

En el *biopic* clásico, el arte es un activador que trastorna todo lo que toca, que vuelve irracionales y enajenadas a sus víctimas, y que a la vez es el catalizador que los mantiene vivos, de Van Gogh a Lautrec, de Modigliani a Rembrandt. En el *biopic* contemporáneo, las posibilidades de juego serán mucho más amplias que este mero recurso dramático para resumir una serie de etapas en la cristalización del mito.

²⁴⁷ Ver Camarero (2011), pp.41ss

5. Transgresiones del biopic contemporáneo de artista: al borde del ensayo

Especialmente a partir de los años ochenta empiezan a aparecer *biopics* que parten de los clichés arriba citados para cuestionarlos abiertamente. La filiación es a veces explícita, y puede seguirse su evolución, como ocurre en el caso de Van Gogh, el artista al que más *biopics* se han dedicado, no por casualidad, y también quizá el más estudiado²⁴⁸.

La tendencia a la desmitificación es una de las claves del *biopic* contemporáneo de artista. En algunos casos, éste ya no es representado como tipo ideal, un visionario, una especie de versión moderna del mito de Casandra, que atisba el arte del futuro en medio de una sociedad que no supo comprenderle; ahora, un nuevo tipo de biografías muestran también las sombras de los artistas, como ocurre en *Control* (Anton Corbijn, 2007) o *Hitchcock* (Sacha Gervasi, 2012). Como ha estudiado Valentina Cucca, los personajes de esta nueva etapa ya no son lineales, como los *biopics* de la Warner Bros. en los años 30: «Los *biopics* contemporáneos nos hablan de sujetos divididos, problemáticos y nunca enteramente positivos»²⁴⁹, como ocurre en films como *Raging Bull* (Scorsese, 1980) o *The life and death of Peter Sellers* (2004). También hay una desmitificación del proceso: ya no inspiración divina y selección por los astros, sino trabajo material inserto en una organización socio-económica determinada, como vemos en el Bach de la pareja Straub y Huillet (*Crónica de Anna Magdalena Bach*, 1968) o muy particularmente en la citada *Vincent y Theo*. Al igual que ocurre en el cine de no ficción al introducir el marco en el encuadre –al mirar por tanto el cuadro como objeto físico, vendible, por ejemplo en *Stilleben* (1997) de Harun Farocki–, en el cine de ficción la introducción del contexto económico y las negociaciones de venta desmitifican *auras* y permiten interrogar las circunstancias concretas de producción. La decisión estética del cineasta con respecto a las nuevas formas de relato puede llegar a un gesto tan radical como el de Bruno Dumont en su *Camille Claudel 1915* (2013): este *biopic* omite toda la carrera creativa de la célebre escultora francesa para centrarse en los inicios de su internamiento en el sanatorio de Montdevergues –que Dumont recrea con Juliette Binoche entre enfermos mentales reales–; allí pasaría el resto de su vida, renunciando a esculpir.

²⁴⁸ Ver Bazán de Huerta (1997)

²⁴⁹ Cucca, p.170

Originnaire de Villeneuve dans l'Aisne, Camille Claudel est une artiste statuaire,
née en 1864, soeur de l'écrivain Paul Claudel de 4 ans son cadet.

Elève puis maîtresse du sculpteur Auguste Rodin,
15 années durant, jusqu'en 1895 quand elle le quitte.

En 1913 à la mort de son père et après 10 années passées recluse
dans son atelier du quai Bourbon à Paris, elle est internée par sa famille,
pour troubles mentaux, à Ville Evrard près de Paris, puis dans le sud de la France,
à Montdevergues dans le Vaucluse.



Aparte de su importancia desde el punto de vista cinematográfico, al plantear de manera radical la cuestión de la frontera entre el realismo de los enfermos mentales y la ficción de la actriz y el relato, en *Camille Claudel 1915* (Bruno Dumont, 2013) la actividad artística está doblemente omitida: por la decisión del cineasta de limitar el relato a algunos días del internamiento de Claudel, y por la decisión explícita de la propia Claudel en la vida real de dejar de crear para no beneficiar a quienes la internaron -idea que reconstruye Dumont con la reacción de la escultora ante un trozo de barro que encuentra en uno de sus paseos-.

En el *biopic* contemporáneo, los anacronismos, que ya estaban en el clásico –pero por descuidos, desinterés en la investigación previa o para ahorrarle complejidades al espectador masivo–, se acentúan para dejar claro que están ahí de forma consciente. En el *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman ya no ocurre que un cuadro esté pintado en un estilo que no corresponde a esa época, y que en general sólo vayan a descubrir el error los especialistas; en esta película sobre el siglo XVII, la presencia de una calculadora, una máquina de escribir, esmóquines, cigarrillos, jazz y coches ya no pasan desapercibidos, obliga a pensarlos como puesta en escena, como comentario al propio género del *biopic*. En *Caravaggio*, Jarman utiliza a su protagonista para componer un esbozo de autorretrato, identificándose con este artista homosexual y provocador de insobornable originalidad creativa, y sugerir la pervivencia en distintas épocas de los problemas de representación de la luz, el cuerpo y el relato que aparecen en la pintura de este artista iniciador del Barroco. Autorretrato encubierto también en *Basquiat* (1996), de Julian Schnabel, que llega a colocar a un *alter ego* inventado como figura clave de la



Anacronismos explícitos en el *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman

biografía del protagonista. *Biopic* dislocado, además, porque utiliza la vida de Basquiat para poner en escena la experiencia en primera persona del mundo del arte contemporáneo por el propio Schnabel; lo cual llega al extremo de pintar él mismo las obras “a la manera de Basquiat” que aparecen en el film, ante la negativa de la familia a permitir su reproducción para la película.

Desde los años setenta y ochenta, algunos *biopics* de artista dan ya más importancia al proceso creativo que a la anécdota biográfica. Me refiero a *biopics* como el de Leon Battista Alberti filmado por Rossellini en 1973, que da prioridad absoluta al desarrollo de las ideas del artista y pensador por encima de los hitos vitales de su carrera; o al *René Magritte* (1979) de David Wheatley para la BBC, que se centra estrictamente en el proceso creativo de la construcción de un estilo propio, describiendo influencias y aportación personal, y recurriendo sólo a algún hito clave de la biografía relacionado de forma decisiva con el desarrollo de dicho estilo.



La biografía intelectual (no anecdótica) de Leon Battista Alberti por Rossellini (1973), uno de los más exquisitos trabajos de composición pictórica de la imagen cinematográfica nunca realizados.

En el extremo de esta variante que se centra en el proceso está la extraordinaria *La belle noiseuse* (1991) de Jacques Rivette, adaptación del célebre relato de Balzac que dio origen al mito del artista bohemio, el mencionado *La obra maestra desconocida*; la película, de cuatro horas, se centra casi en su totalidad en reconstruir el acto de creación artística, a partir de la confrontación en el estudio de un artista y su musa.



En *La belle noiseuse* (1991) Jacques Rivette reflexiona sobre las implicaciones estéticas, psicológicas o psicoanalíticas de la relación clásica entre el artista y su modelo, a partir del relato *La obra maestra desconocida* de Balzac. La película centra la mayor parte de su metraje en un proceso creativo que se desarrolla en paralelo en pintura y cine, a través de las miradas simultáneas del protagonista-pintor y del director.

A este modelo de ficción centrada en el proceso ayuda el formato de *biopic* que se centra en una sola obra, aunque ya vimos que no siempre será necesariamente así. En *El tormento y el éxtasis*, la clave era el conflicto psicológico –y no el creativo– entre el Papa y Miguel Ángel durante la elaboración del programa de la Capilla Sixtina; en *Nightwatching* (2007) de Peter Greenaway, en cambio, la creación de *La ronda de noche* tiene un sentido completamente diverso: todo parte del cuadro y vuelve al cuadro, los personajes, su posición y sus gestos han sido estudiados por el director –que también es pintor– y a partir de sus conclusiones se ha levantado un guión que anima, explica y reinventa la obra, y que sirve además para poner en escena el proceso de elaboración intelectual del relato sintetizado en imagen.

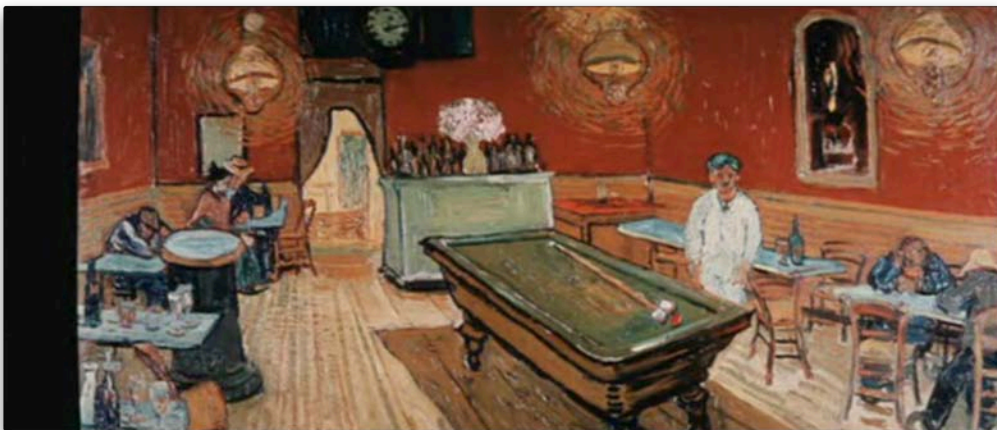
Una fórmula parecida ha utilizado Lech Majewski para dar forma a *El molino y la cruz* (2011), que imagina el proceso creativo del cuadro de Pieter Brueghel *El camino al Calvario*: Majewski explora los quinientos personajes del cuadro, elige una docena e inventa sus vidas, constatando la sincronía del Cristo sufriente con el Flandes de la época, ocupada de manera salvaje por los españoles. El cineasta polaco, religioso y consciente de lo que es vivir bajo ocupación extranjera, imagina la intención de Brueghel al reunir estos personajes venidos de distintos tiempos en una gran imagen de conjunto, pero además desarrolla un dispositivo visual de hasta cuarenta capas de imagen para reproducir el tipo de perspectiva diseñado por el pintor, donde todos los planos aparecen perfectamente enfocados²⁵⁰. La biografía de Brueghel –interpretado con gran magnetismo por Rutger Hauer– ya no es lo principal: percibimos algunos fragmentos de esa vida en conexión con las vidas del resto de personajes clave del cuadro, pero sobre todo percibimos la mirada del pintor que intenta reordenar elementos dispersos de la realidad en clave a la vez simbólica y realista; el artista, trasunto de Majewski, es más explícitamente que nunca el demiurgo que reordena la realidad a su antojo, el Dios de ese cosmos que es su obra: llega a detener y reiniciar el tiempo, congelar y movilizar de nuevo el *tableau vivant*, poner en escena, como pocas veces se había visto, el paso de la pintura al cine.

²⁵⁰ Me baso en sus declaraciones durante la presentación de la película en el Museo del Prado, en 2012. Sobre esta película ha publicado Gisèle Breteau Skira el libro *Le moulin et la croix. Un film de Lech Majewski*, Séguier Éditions, 2011.



En *El molino y la cruz* (Lech Majewski, 2011), Brueghel toma apuntes de los personajes y paisajes que le rodean, para después reunirlos intelectualmente en una composición simbólica que los trasciende. Lo cual es, a su vez, una *mise en abyme* del trabajo del propio director con respecto a su película.

El dispositivo del *tableau vivant* –o “cuadro vivo”– es uno de los recursos centrales del cine de ficción sobre arte, y un lugar del máximo interés para pensar el paso del modelo clásico al contemporáneo. Todo *biopic* clásico tiende al *tableau vivant*, es decir, al momento en que la puesta en escena recuerda al espectador, a modo de guiño, alguna obra del artista retratado. En *Lust for life* nos encontramos así, de pronto, metidos en la habitación del artista en Arlés o en el café de noche con su gran billar, con encuadres que duplican la obra de partida, donde todos los personajes y vasos están medidos.



Uno de los tableaux vivants de *Lust for life* (1956), del que más tarde en la película aparecerá el cuadro correspondiente.

Eran guiños breves, demostraciones de virtuosismo que no amenazaban el desarrollo del relato mítico, y que no llegaban a violentar los cánones del “montaje invisible” del cine clásico. Con la llegada del cine moderno, este recurso será sin embargo explorado en otras direcciones, acentuando su efecto de extrañeza, sus posibilidades de autorreflexividad. Steven Jacobs ha estudiado las características de esta figura

cinematográfica con gran detalle, deteniéndose en tres de las obras clave de esta nueva utilización: *La ricotta* (1963) de Pasolini, *La hipótesis del cuadro robado* (1979) de Raúl Ruiz, y *Passion* (1982) de Godard; a ellas habría que añadir ese extraordinario experimento en un solo plano-secuencia construido a partir de una puesta en movimiento de decenas de *tableaux vivants* que es *El arca rusa* (2002) de Aleksandr Sokurov, y alguna otra obra muy interesante de Lech Majewski, como *El jardín de las delicias* (2004), que inventa también una historia libre –con personajes que reconstruyen eventualmente *tableaux vivants* como juegos sexuales– a partir de las figuras del cuadro del Bosco. En ellos, el recurso ya no es un guiño breve que no altera el relato, sino congelados explícitos que detienen y rompen la ficción, obligando a pensarla como representación al hilo de las problemáticas de la pintura.



Tableaux vivants de *La ricotta* (1963), *La hipótesis del cuadro robado* (1979) y *Passion* (1982)



Esta manera de abrir grietas en la representación puede ponerse en evidencia también de otras maneras. Por ejemplo, con la intromisión de elementos de no ficción dentro del propio relato, que lo hagan estallar desde dentro. Ese sentido tienen el uso de herramientas del reportaje televisivo en el *Edvard Munch* de Peter Watkins, su utilización de actores no profesionales, o la cámara en mano como si se tratara de una entrevista grabada en el siglo XIX. También el *Jacquot de Nantes* (1991) de Agnès Varda, con toda su lista de transgresiones del *biopic* clásico: la de no abarcar la vida completa de Jaques Demy, sino sólo la anterior a hacerse, precisamente, cineasta; la de la introducción de secuencias de films de Demy en diálogo con la reconstrucción de algunas escenas de su vida; y ante todo, las cicatrices de no ficción que recorren la película: esos primerísimos primeros planos en vídeo del cuerpo enfermo de Jaques, poco antes de morir. Pero estas grietas aún pueden ser más explícitas: en *American Splendor* (2003), el guionista de comics Harvey Pekar, que es el personaje real que está siendo biografiado, se entromete y problematiza el relato de ficción, negando algunos de los datos, matizando otros, cuestionando el parecido del actor que le interpreta.

En el *biopic* contemporáneo aparecen nuevas estructuras antilineales, fragmentadas, son lo que podría denominarse *biopics* dislocados de la modernidad, donde se realiza, como afirma Valentina Cucca, un paso del sujeto como *pretexto* al sujeto como *texto*²⁵¹. La biografía y la obra se funden o entrecruzan, hay espacios que el espectador debe rellenar, saltos abruptos de espacios y tiempos. Según Cucca, «*se nos enfrenta a intentos de reconstrucción pieza a pieza de los personajes en pantalla, incluso a costa de la pérdida de carisma, de acuerdo con una idea posmoderna de subjetividad que nunca puede ser considerada como lineal, consistente o carente de ambigüedad, sino siempre difícil, diversa, heterogénea y a veces caleidoscópica (por ejemplo, I'm not there, 2007), una subjetividad siempre cambiante y nunca dada de una vez para siempre*»²⁵². En muchos casos se trata de «*nuevos personajes imperfectos que son desmembrados y recompuestos a través de modos estéticos y narrativos típicamente posmodernos, como la fragmentación, pastiche o bricolaje, de acuerdo con mucho del estado de ánimo*

²⁵¹ Cucca, p.170

²⁵² Ibid



Representación caleidoscópica de Francis Bacon y su pintura, en un diálogo entre artes que toca con el cine experimental: *Love is the devil* (1998)

contemporáneo»²⁵³ En el cine sobre arte, esto se corresponde con lo que vemos en *biopics* de pintores como Schiele (*Egon Schiele. Exzesse*, Herbert Vesely, 1981), Bacon (*Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon*, John Maybury, 1998), Goya (*Goya en Burdeos*, Carlos Saura, 1999), o Klimt (*Klimt*, Raúl Ruiz, 2006), contruidos por juegos de espejos donde la biografía y la obra son espacios geográficos a recorrer de manera lúdica o angustiada, donde el retrato ya no es un óleo mimético, sino un mosaico de teselas discontinuas; donde la perspectiva no es lineal sino dislocada y cubista. En *Le corps sublimé: sans titre* (2007), ejemplo magistral de esta tendencia, Jérôme de Missolz reconstruye la breve biografía de la fotógrafa estadounidense Francesca Woodman a partir de los contraplanos imaginados de sus principales fotografías; es decir, imagina el proceso a partir de la obra para derivar de él una vida. Ello deriva en visiones fugaces con elipsis abruptas, lo opuesto al montaje invisible de la

²⁵³ Ibid

época clásica, que obligan a completar el relato, la psicología, las causas de esa última decisión de acabar con todo.

También se construyen de esta forma discontinua, en diálogo con la obra, algunos *biopics* más experimentales sobre escritores, poetas y dramaturgos como Lorca (*El balcón abierto*, Jaime Camino, 1984), Mishima (*Mishima: A Life in Four Chapters*, Paul Schrader, 1985), o Andrea Dunbar (*The Arbor*, Clio Barnard, 2010), y especialmente de músicos que han heredado estereotipos del mito de artista bohemio, como Kurt Cobain (*Last days*, Gus van Sant, 2005), o Bob Dylan (*I'm not there*, Todd Haynes, 2007). E igualmente se ha reconstruido de esta manera la vida de compositores e intérpretes más clásicos. De una calidad cinematográfica poco común, el *Webern* (1991) de Thierry Knauff construye una biografía de compositor desde dentro de la cabeza de un compositor; esto es, toda una experiencia vital, de la infancia a la muerte, filtrada por las variables del ritmo, timbre, melodía y armonía, excluyendo toda narrativización perteneciente a la literatura, y toda profundización psicológica que lo acercara al teatro. Dos años después, el *biopic* sui generis sobre Glenn Gould (*32 Short Films About Glenn Gould*, François Girard, 1993) es una demostración virtuosística de esta tendencia, con treinta y dos cortometrajes independientes donde cabe la ficción, la no ficción, el cine experimental y hasta la animación, organizando un retrato en multi-perspectiva que hace eco de la obra maestra de Gould, las (treinta y dos) *Variaciones Goldberg* de Bach.



En su hipnótica *Webern* (1991), el cineasta belga Thierry Knauff explora maneras alternativas de contar la vida de un artista, un compositor en este caso: los recuerdos devienen sonidos, se alternan con el presente en base a ordenaciones de formas y ritmos, y el gesto de una mano tiene más importancia que la psicología de un rostro.

Hay además biografías explícitamente imaginarias de artistas reales. Jean Vidal hablaba ya en 1950 de una película sobre el Aduanero Rousseau dirigida por Lo Duca, crítico y cineasta italiano, que contaba su vida, pero no la real, sino la imaginaria que le habría gustado vivir²⁵⁴. Una fórmula parecida se ha retomado, anunciándolo ya en los propios títulos, en películas como *Fur: An Imaginary Portrait of Diane Arbus* (Steven Shainberg, 2006), o *Gainsbourg, vie héroïque* (Joann Sfar, 2010), lo cual incluye también biografías de escritores como la compuesta por Soderberg sobre Franz Kafka (*Kafka*, 1991), donde vida real y creación literaria se confunden entre los dos polos de la oficina de seguros y el castillo, con recursos del cine expresionista y del de ciencia ficción. Una derivación: las biografías de artistas imaginarios construidas a partir de biografías de artistas reales, como ocurre en *Los pasos dobles* (2011), de Isaki Lacuesta, basada muy libremente en la figura de François Augiéras, o *El artista y la modelo* (Fernando Trueba, 2012), que adapta también libremente algunos aspectos de la vida y obra del escultor francés Aristide Maillol.

Y el más difícil todavía: las reconstrucciones imaginarias que intentan, desde el lado opuesto, apariencia documental, como propuso lúdicamente el cineasta Manuel Hueriga a la demanda de su productor Paco Poch de hacer un *biopic* para televisión sobre el arquitecto Antoni Gaudí. Hueriga había respondido a Poch en un principio que prefería realizar un documental con material de archivo, pero tras pasar por varias filmotecas constató que no existía plano alguno filmado sobre el arquitecto. Un miembro del equipo propuso entonces el modelo *Zelig* (1983) –el falso documental de Woody Allen–, y aquella idea dio lugar a una de las películas más personales y relevantes de la historia del cine sobre arte en España. «Ya que no tenemos imágenes de Gaudí, nos las inventaremos; pero nos las inventaremos como si las hubiéramos encontrado»²⁵⁵. El film realiza un repaso a la vida de Gaudí reconstruyendo los posibles archivos de cada época, para lo cual el director combina diversos registros: el documental con narrador objetivo *en off*, la entrevista a personas de su entorno tras su muerte –todas ellas inventadas e interpretadas con actores–, o la recreación de planos en movimiento a partir de alguna de las escasas fotografías de Gaudí. Pero sobre todo, la inclusión de un

²⁵⁴ Vidal, p.48

²⁵⁵ Hueriga rememora así su planteamiento en los extras del DVD editado por Paco Poch en 2010.

cortometraje *encontrado* por Huerga –un supuesto fragmento de un *biopic* de ficción, rodado tras su muerte en 1926, y que nunca se llegó a terminar–, que le permite al cineasta y su director de fotografía estudiar y reproducir con gran precisión la técnica empleada por el cine mudo para construir sus historias, e imaginar cómo habría sido un posible *biopic* mudo que se ciñera al relato mítico de la vida del arquitecto: el descubrimiento de la naturaleza durante la infancia, los estudios no ortodoxos, el aislamiento del genio con respecto a la sociedad. En el texto de inicio de la película se da cuenta de la búsqueda programática de recorrer la frontera entre realidad y ficción, y de la cualidad ficcional de todo relato histórico que informa el proyecto:

Este film es una suma de fragmentos de hipotéticas películas antiguas, una amalgama de ruinas de las imágenes que los contemporáneos de Antoni Gaudí podrían haber filmado. Se trata, pues, de un material compuesto por representaciones que, juntas, evocan otra distinta: la de una realidad también supuesta, momentos y detalles de la vida y la obra de Gaudí. Porque la figura de Gaudí, por el hecho de ser histórica, es asimismo la de un personaje de ficción. Como cualquier realidad no es sino una suposición, con la condición de que la Historia es una ficción erigida a raíz de aquello que conjeturamos que pasó. En este marco, más allá de la realidad y la ficción, a partir de la leyenda de Gaudí plasmada en el celuloide, la presente cinta traza un parecido del arquitecto.



Imágenes documentales reales, reconstruidas y ficcionadas en *Gaudí* (M. Huerga, 1989)

Ese breve *biopic* de ficción y el –falso– *biopic* documental en el que se inserta forman dos partes complementarias desde el punto de vista de la reconstrucción de materiales para narrar una vida de artista: el *biopic* de ficción es releído como documento en el conjunto, pero toda la estructura está invertida, como en toda la práctica del *mockumental*, para jugar con las expectativas y credulidad del espectador con respecto a un género, el documental, que ha abusado históricamente de la buena fe de sus espectadores. Seis años después, la película *Forgotten Silver* (1995) de Peter Jackson, sobre la vida del pretendido cineasta pionero neozelandés Colin McKenzie, supone la confirmación de la enorme potencialidad de este género fronterizo, que contribuye decisivamente a crear espectadores activos, y en el que caben todas las posibilidades técnicas de todos los géneros del cine.

Como suma de todas las transgresiones posibles del *biopic* de artista, desde el anacronismo controlado a la parodia grotesca, nos queda el cine de Ken Russell. Aunque tiene algunas obras dedicadas a artistas plásticos, como el pintor Dante Gabriel Rossetti (*Dante's Inferno*, 1967) o el escultor Henri Gaudier-Brzeska (*El Mesías salvaje*, 1972), y también un documental temprano más bien clásico sobre Antoni Gaudí (1961), el grueso de su producción está centrado principalmente en biografías de compositores del siglo XIX e inicios del XX. Russell tiene un primer gran hito con su biografía del compositor Edward Elgar para el programa Monitor de la BBC en 1962, pero su impronta quedará mucho más marcada tres años más tarde con su biografía de Debussy para el mismo programa. Film autorreflexivo, que hace del anacronismo un dispositivo de lectura con el que repensar el legado del compositor francés, *The Debussy Film* se presenta como un film dentro de otro film, donde el juego de espejos entre el *biopic* y el equipo de rodaje que prepara el *biopic*, permite realizar a la vez una lectura de la aportación estética del compositor –su idea de la sinestesia entre pintura y música, por ejemplo– y también contraponer provocativamente su música con la que causa furor en el presente del rodaje: el rock. Después de otros experimentos menos arriesgados, Russell dirigirá el que es probablemente el *biopic* más gamberro de toda la historia del cine: *Lisztomania* (1975). En él, como en todo *biopic* clásico, el cineasta da cuenta puntualmente de los que podrían considerarse como datos clave de la vida del compositor Franz Liszt: es un pianista virtuoso con enorme éxito de público, coqueteará

con mujeres de la alta sociedad, incluyendo alguna aristócrata rusa, Richard Wagner se casará con su hija Cósima, y terminará sus días como monje en un monasterio. Partiendo de estos datos reales, Russell decide sin embargo saltarse la dramaturgia clásica y los vestidos de época. El cineasta elige como protagonista a Roger Daltrey, cantante de *The Who*, para establecer una comparación directa entre el fenómeno del éxito de público de Liszt –la *Lisztomania*– con el fenómeno de los fans masivos de los grupos de rock. Liszt es mostrado así como una estrella de rock contemporánea, y a partir de esta premisa, la puesta en escena será plenamente lúdica, y dará paso a todo el resto de transgresiones, que incluyen el juego irónico con casi todos los géneros de la historia del cine: *slapstick*, drama, comedia, musical, terror, ciencia ficción. Russell, *enfant terrible*, provoca a los guardianes del mito Liszt –y el no menos pesado mito Wagner– con escenografías cargadas de falos, vampiros, naves espaciales y valquirias de una suerte de Juventudes Wagnerianas que marchan con los brazos derechos en alto esperando la venida del Superhombre. La biografía mítica queda así desmitificada por extenuación, por paroxismo, y neutraliza la ingenuidad del resto de propuestas sucesivas que siguen perpetuando de manera acrítica la leyenda de genio en el *biopic* de artista.

Y una última sugerencia, desde la frontera misma del cine-ensayo: los que podríamos denominar de manera tentativa “ensayos de ficción”. Se trataría de films contruidos con muchos de los rasgos que analizaremos en la segunda parte de la tesis, pero manteniendo un ambiguo estatuto de obras de ficción. Por ejemplo, la citada *El arca rusa* (2002) desarrolla desde la ficción y con idénticos objetivos los recursos visuales y narrativos que el autor ya había empleado en sus ensayos inmediatamente anteriores, *Hubert Robert* (1996) y *Elegía de un viaje* (2001), añadiendo ahora los *tableaux vivants* y un cicerone teatral para sintetizar las mismas ideas estéticas y políticas. En otro ejemplo, *Museum hours* (Jem Cohen, 2012), el director construye un perfecto ensayo constituido por otra reflexión *en off* a partir de diversas obras del Kunsthistorisches de Viena, pero cambiando alguno de los códigos centrales del cine-ensayo –del que el director es, por cierto, uno de los máximos exponentes en Norteamérica–: las reflexiones son las de un personaje de ficción, y este personaje de ficción da lugar a una historia de ficción paralela fuera del museo, que amplía la estructura del relato hacia otras direcciones más cercanas al cine narrativo convencional.



Lisztomania (Ken Russell, 1975), suma de todas las transgresiones posibles del género del biopic de artista, punto final por extenuación del mito del artista como genio.

CODA:

LA BANDA DE SONIDO EN EL CINE SOBRE ARTE

I. La banda de sonido

Ante los primeros atisbos de lo que habría de ser el paso del cine mudo al sonoro, con todo el repertorio de nuevas promesas, posibilidades y puertas abiertas para el cine como arte, S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin y G. V. Alexandrov firmaban en 1928 lo que denominaron como “Manifiesto del sonido”. A la vez, alertaban del peligro para el mismo de una comprensión simplista de lo que esto significaba, y proponían mantener siempre la exigencia de un empleo contrapuntístico que no repitiera o banalizara la imagen, sino que la completara críticamente por montaje:

Únicamente un empleo “contrapuntado” del sonido en relación a la pieza visual del montaje puede deparar una nueva potencialidad al desarrollo y perfección del montaje. Los primeros trabajos experimentales con el sonido deben dirigirse hacia la línea de su distinta no-sincronización de las imágenes visuales²⁵⁶.

Años después de la introducción plena del sonoro, y con la consiguiente decepción por la escasa creatividad que predominaba en el uso del sonido, el músico y teórico francés Pierre Schaffer hacía balance de algunos de los problemas clave de la banda sonora de un film, partiendo de la idea de que en ella se superponen tres elementos demasiado heterogéneos: el sonido, la palabra y la música²⁵⁷. Escribe en la *Revue du cinéma*, en 1946:

Tan grande es la distancia entre la música y la palabra como entre la palabra y el sonido. La música se distancia esta vez deliberadamente de la realidad. Un texto poético comienza ya a despegarse del personaje que lo pronuncia. La música se despegará seguramente. ¿Cómo asociar elementos tan diferentes? En realidad, eludimos la cuestión: no se los asocia. La música de film no tiene generalmente ninguna importancia. Tampoco tienen ninguna necesidad. Cualquier otra música valdría. La prueba es que la olvidamos.²⁵⁸

²⁵⁶ Eisenstein, p.312

²⁵⁷ Schaffer, p.45

²⁵⁸ Schaffer, p.47

Más recientemente y partiendo de los estudios de Schaffer, el francés Michel Chion es uno de los investigadores que más han contribuido al estudio y comprensión de la banda sonora en el cine. Una de sus principales afirmaciones, en efecto, es que en realidad no existe la banda de sonido²⁵⁹. Es decir, que en su opinión no puede hablarse en prácticamente ningún caso de una banda de sonido que existiría independiente y coherentemente si eliminásemos la banda de imagen —ésta sí, continua y coherente— de una película cualquiera. Lo que existe es una superposición incidental de sonidos, músicas y palabras que deben su razón de ser a la imagen y se organizan siempre en una jerarquía de la que son subordinados, perdiendo toda su coherencia al ser estudiados como una construcción autónoma. Con todo, Chion salva algunas “aproximaciones” a lo que podría ser una banda de sonido coherente, como las practicadas por Tarkovsky en sus diseños sonoros²⁶⁰; añadamos también los intentos aún más sólidos de Aleksandr Sokurov, que llega al cine siendo ya profesional en la radio y construyendo películas que pueden ser oídas sin imagen, y de cuyo cine se ha escrito que funciona como instalaciones sonoras²⁶¹.

En el caso del cine sobre arte, aun compartiendo problemas y hábitos tanto con el cine documental como con el cine de ficción, se dan algunas especificidades en relación a la banda de sonido —o a la reunión de elementos más o menos coherentes o dispersos que se citan en ella—. Ante todo, palabra y música reciben por lo general una atención central, hasta el punto de dirigir jerárquicamente la banda de imagen, sea a través de un comentario informativo, o de un montaje musical de fragmentos de una obra. Es por ello por lo que Antonio Costa los pone en el punto de mira de su denuncia principal sobre este género, al afirmar que *«los dos defectos más habituales del documental de arte son un comentario rimbombante y una música igual de rimbombante»*²⁶². En las páginas que siguen recorreré algunos de los debates y posibilidades de la banda de sonido en el cine sobre arte por parte de algunos directores, compositores y teóricos, organizando las reflexiones a partir de los cuatro elementos de dicha banda de sonido,

²⁵⁹ Chion, p.44

²⁶⁰ Chion, p.119

²⁶¹ Viveiros, p.54

²⁶² Costa (1992), p.20

que será más o menos coherente según los casos concretos, pero que siempre existirá como almacén a rellenar con decisiones formales y conceptuales en una película sonora.

II. Elementos de la banda de sonido

1. La música

A partir de las declaraciones de algunos de los principales implicados, podrían esbozarse tres decisiones prácticas del realizador con respecto de la música en el cine sobre arte, en las cuales quedan englobadas la mayor parte de las propuestas existentes. No pretendo agotar con ello el abanico de matices y posibilidades, sino subrayar los tres casos que considero más representativos, y que están ya descritos y pensados por sus autores desde los inicios del cine sobre arte.

En primer lugar, la opción de la ausencia de música, entendida como elemento extraño, extradiegético, que transforma en un sentido no buscado el mensaje transmitido por las imágenes y/o el comentario. Es la opción deseada por Carlo Ludovico Ragghianti, representante temprano de un cine sobre arte que pretende exponer un pensamiento crítico a través de las imágenes. Con todo, dicha opción teórica no la podrá materializar, y una música subrayará insistentemente todo el cine de Ragghianti, en tanto que las instancias oficiales italianas imponían la existencia de tres elementos en estas producciones: película, materia artística, y música²⁶³. Explica entonces Ragghianti que su idea inicial era traducir en música los elementos rítmicos de las imágenes, pero al no poder hacerlo, la música en sus films no tiene ningún significado, es sólo un *sottofondo*²⁶⁴. Otro ejemplo más reciente en este sentido sería la opción del realizador Stan Neumann, quien afirma no adscribir la ausencia de música a ninguna forma de purismo, sino a su incompatibilidad con la variable primera que defiende en su cine sobre arte: la narración²⁶⁵. La utilización psicológica de la música en el cine de ficción, derivada de la ópera, no tiene según Neumann razón alguna de ser en el documental, a diferencia del sonido, que sí puede aportar información importante. La investigadora

²⁶³ Lo explica Ragghianti en Gasparini, p.70

²⁶⁴ Ibid., p.71

²⁶⁵ Neumann, p.196

Fanny Etienne, en su libro centrado en el cine sobre arte, aporta también el ejemplo de la cineasta Elsa Cayo, que destierra la mayoría de las veces la música de acompañamiento de sus films²⁶⁶.

Una segunda opción formal del realizador es la de ceder a un compositor completa libertad creativa para trabajar su parcela del film, ya sea construyéndolo junto a él o entregándole la película ya terminada para que éste la complete desde su propia sensibilidad. Es el caso, por ejemplo, de la película *Le monde de Paul Delvaux* (Henri Storck, 1944-46); para ella, el cineasta belga Henri Storck concibió, como vimos, un trabajo colaborativo en el cual cada participante sería responsable de su parte de la pieza. Sobre su parte, el compositor André Souris escribió un artículo donde justificaba sus decisiones formales. En él defiende Souris que la música debe integrarse como un tercer elemento estético en la coherencia de la obra, junto a la pintura y al cine:

Un conjunto de cuadros filmados se presenta al músico como la unión de dos estructuras; la del pintor y la del cineasta. Puede ocurrir que estas dos estructuras sean completamente heterogéneas, en cuyo caso la unidad del film queda definitivamente comprometida. Pero si, de algún modo, estas estructuras coinciden, el papel del músico debe consistir en descubrir en su lenguaje el o los elementos susceptibles de multiplicar las coincidencias. En otras palabras, cuáles pueden ser los elementos o las funciones comunes a los cuadros, al film, y a la partitura.²⁶⁷

Opina Souris, además, que para tener éxito en su objetivo dentro de un film sobre arte, la música no debe resaltar del conjunto, debe integrarse²⁶⁸; su singularidad respecto de la composición de música en general, es en su opinión, de hecho, la simplicidad, porque un discurso musical demasiado complejo despegaría el sonido de la imagen²⁶⁹:

Los críticos han opinado que la música de *Le monde de Paul Delvaux* jugaba en este film un rol de primer plano. Si esto es así, la experiencia habría fracasado, porque mi objetivo era no dar a la música más que un rol complementario (...) Debe apuntarse en primer lugar que esta música es en sí misma pobre de contenido. Ejecutada en concierto, sonaría hueca y monótona. Es sólo al unirla a las imágenes en movimiento de objetos inmóviles, que su naturaleza propia de música actúa, en tanto que actividad temporal.²⁷⁰

²⁶⁶ Etienne, p.69

²⁶⁷ Souris, p.22

²⁶⁸ Ibid, p.24

²⁶⁹ Ibid, p.20

²⁷⁰ Ibid, p.24

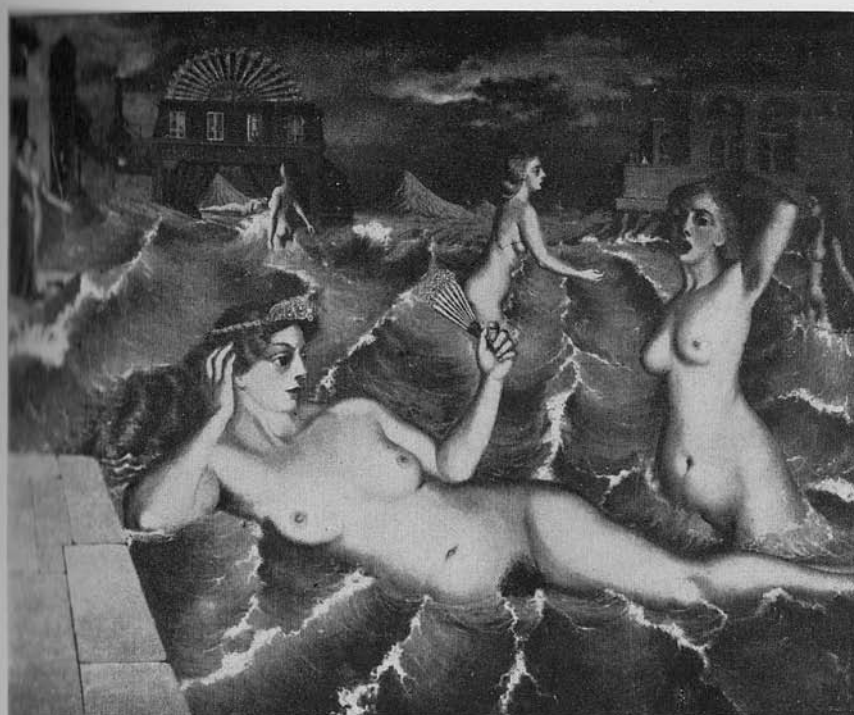


Fig. 15.

Les Nymphes des Eaux

Très large 1=72

Tub.

Petite caisse
Grosse caisse

Partitura de André Souris para la secuencia de Las ninfas de las aguas de *Le monde de Paul Delvaux* (H. Storck, 1946). Reproducido en el primer catálogo del cine sobre arte editado por la UNESCO en 1949.

El montador de *Le mystère Picasso*, Henri Colpi, censuraba esta idea de Souris de hacer que la música pase casi desapercibida. Sobre la partitura creada por Georges Auric para este film de Clouzot, Colpi escribía en *Cahiers du cinéma*:

La sandez habitual «cuanto menos se note la música, mejor es» será verificada por absurda en *Le mystère Picasso*. Se oirá la música. Clouzot le ha asignado una función propia y la deja desarrollarse a su gusto. Nunca se disolverá en palabras o ruidos. Cuando hay ruidos o texto, la música está ausente. Y a la inversa. Lo cual testimonia con respecto a Clouzot una concepción extremadamente sana de la música para pantalla.²⁷¹

Y explicaba así la labor de composición, según la cual Auric había ido imaginando de forma independiente una música para cada secuencia-cuadro a partir del montaje final de Clouzot:

La *Femme endormie* duerme musicalmente. La Corrida estalla de movimiento y color. La orquestación se desplaza de la formación sinfónica al instrumento solo. Una batería tendrá a su cargo interpretar tal cuadro, la guitarra tal otro, los cantos flamencos seguirán la evolución de los toreros heridos en Cinemascope. Los temas de Auric se reagrupan en la tela final sobre *La Garoupe*²⁷²

Esta música, sin embargo, no llegó a convencer. Sobre ella escribió Truffaut, uno de los más incisivos: «Hay en esta forma de trabajar mucha poesía y casi quedamos satisfechos del todo. (...) ¿Por qué no le ha exigido a Georges Auric una partitura digna de Sang d'un Poète, en vez de ese batiburrillo zarzuelero que nos atruena?»²⁷³.

La tercera opción formal en manos del realizador de films sobre arte consiste en retener el control total sobre el aspecto musical del film, imponiendo sus propias decisiones formales; es él quien decide cuánta presencia tendrá la música, y qué tipo de música será el más adecuado, en un abanico que abarca potencialmente todos los estilos y tradiciones musicales existentes. En este supuesto, podrían suceder dos cosas: que el compositor sea una extensión de facto del propio realizador, mimetizándose con él y permitiéndole ilustrar su película tal y como lo haría él mismo si supiera componer; o, en su modalidad última, que el propio realizador utilice un disco previamente grabado como obra autónoma. Del primero de ambos supuestos es representante confeso Roman

²⁷¹ Colpi, p.8

²⁷² Ibid.

²⁷³ Truffaut, p.219

Vlad, compositor inseparable de uno de los padres del cine sobre arte, Luciano Emmer. Sobre la utilización de música en el cine sobre arte afirma Vlad que si se trata de un mero documental didáctico que pretende una fidelidad documental, ésta no es sólo superflua, sino incluso nociva en función de los fines buscados: *«Es en un género opuesto de documental que el recurso a la música se presenta como necesario: en el género que tiene como prototipo los “films de pintura” realizados por Luciano Emmer en Italia.»*²⁷⁴ Es decir, que considera la música necesaria para el tipo de film inventado por Emmer, Gras y Grauding con *Racconto da un affresco* (1938), más cercano a la animación y la ficción que al documental didáctico con comentario explicativo. Medio siglo después de sus primeros trabajos para Emmer, Vlad describe así su método de trabajo junto al cineasta milanés:

Me sentaba al piano y pedía a Emmer que se sentase junto a mí. Sobre el atril tenía el guión del film rodado y montado con la duración de cada secuencia. Para cada secuencia, preguntaba a Emmer si quería música y, en caso afirmativo, de qué tipo y con qué valores expresivos y visuales. Obtenidas las indicaciones, comenzaba a improvisar figuras sonoras intentando aproximarme a lo que Emmer había descrito vagamente. Ante señas de satisfacción me paraba, anotaba el motivo, que después desarrollaba debidamente, y pasaba a la secuencia siguiente.²⁷⁵

Vlad diferenciaba a continuación su papel como compositor de cine de su papel como compositor de música para concierto, dando una de las claves de su opción estética: *«Procedía así porque entendía –y aún entiendo– que el principal autor de un film es el director. Y la música más adecuada sería la que él haría si fuera capaz. (...) Ponía, por lo tanto, la composición para el cine en una perspectiva exquisitamente artesanal.»*²⁷⁶

Cuando Luciano Emmer pidió por primera vez a Roman Vlad la música para dos films, le enseñó dos películas previamente sonorizadas: el cineasta había construido un experimento a partir de fotos de los frescos de Giotto en la *Capilla Scrovegni* de Padua, y otro a partir de reproducciones de cuadros del Bosco, traduciendo a la gramática cinematográfica de escalas de planos, fundidos y movimientos de cámara los relatos estáticos pintados por ambos artistas. Para ilustrar musicalmente el relato dramático de la vida de Cristo o el Paraíso bíblico que mostraban dichas imágenes –en *Il Paradiso*

²⁷⁴ Vlad (1950), p.54

²⁷⁵ Vlad (2004), p.70

²⁷⁶ Ibid, p.70

terrestre, sobre cuadros del Bosco, los cineastas narraban el drama de la expulsión del Paraíso utilizando como actores a los personajes de *El jardín de las Delicias*—, se había servido de discos de música clásica contemporánea con obras de Prokofiev, Ravel y Stravinsky²⁷⁷. Emmer había seleccionado las piezas intuitivamente, sin implicaciones intelectuales, realizado montajes musicales que transformaban las imágenes y las dotaban de vida; si hubo de cambiar esas piezas, fue sólo por motivos de derechos de autor, al comenzar a proyectar las películas en festivales tan relevantes como el de Venecia. Al recibir Vlad la propuesta de componer sobre el montaje musical previo, y ver el sorprendente e inesperado resultado derivado, por ejemplo, de la unión entre *El bufón* de Prokofiev y la *Crucifixión de Cristo* por Giotto, Vlad no pudo menos que reconocer lo siguiente, que da pistas sobre las aún hoy poco exploradas posibilidades de la música en el cine sobre arte:

fui presa de un extraño sentimiento de “equivalencia” artística entre la obra del pintor revivida dramáticamente en el tiempo cinematográfico y la música de “El Bufón” de Prokofiev. Me parecía que una fuera en cierto modo la transposición de la otra, la traducción en sonidos y melodías de colores y formas, y viceversa. La música entonces no fue para mí un “comentario” a la visión cinematográfica: o si “comentario” era, la visión plástica era a su vez “comentario” de la obra maestra musical.²⁷⁸

Reflexionando sobre ello, el propio compositor buscaba explicaciones al éxito de este mecanismo:

La explicación del éxito de tales inverosímiles amalgamas está por un lado en la indeterminación semántica de la música (indeterminación que no equivale a no significación, sino a una plurivalencia en virtud de la cual Bach podía permitirse adaptar impunemente un fragmento de la Cantata del Corpus Domini a un Himno en honor de un príncipe alemán) y por otro en el hecho de que los elementos sonoros y visuales que convergen y que se suman líricamente en el conjunto expresivo resultante, no son formas y estilemas, sino su corolario emotivo.²⁷⁹

Esta utilización de música previa compuesta con otros fines ponía furioso a uno de los más grandes directores del siglo XX, cuyos inicios estuvieron dedicados casi en exclusiva al cine sobre arte: el francés Alain Resnais. Esta utilización de la música —decía— le hacía ver dos cosas a la vez, además de parecerle una falta de respeto hacia el

²⁷⁷ Vlad (1950), p.56

²⁷⁸ Vlad (1959), p.73

²⁷⁹ Vlad (1950), p.56

compositor el poner sus obras cortadas y con ruidos de motos por encima, por ejemplo. François Thomas, el entrevistador a quien Resnais se quejaba de esta forma, le recuerda sin embargo que él mismo utilizó en 1947 discos de Stravinsky y Louis Armstrong para mostrar en público, aunque fuera en su casa, su retrato filmado del artista Henri Goetz²⁸⁰. Resnais ejemplificará un control más sutil que férreo de la música de sus películas, sin entrometerse por completo pero dando pautas y sugiriendo ocasionalmente, incluso, alguna instrumentación²⁸¹. Sobre la música de *Van Gogh* (1948), su película sobre arte más exitosa, Resnais afirmó:

La multiplicidad de planos (tan numerosa casi como en un largometraje) obligaba a dar a la música una importancia preponderante. La música no servía para “acompañar” a la imagen, sino para crear el esqueleto mismo del film. Tenía el papel de soldar las obras y hacer coherente el universo de Van Gogh. Cosa que Jacques Besse ha, creo, comprendido muy bien.²⁸²

Prueba de su gran intuición musical, ajustada a su tiempo y al estado de la evolución de la exploración musical, Resnais quiso a Olivier Messiaen para componer la banda sonora de su película *L'année dernière à Marienbad* (1961), pero éste rehusó amablemente diciendo que no podía ajustarse a un minutaje preciso. Resnais optó entonces por un discípulo suyo, Francis Seyrig²⁸³.

Lo cual enlaza con la reflexión paralela, citada más arriba, sobre el abanico de posibilidades al alcance del realizador y/o del compositor, que pueden elegir, literalmente, entre toda la paleta de estilos y sonoridades de la historia de la música para aportar algo a la presentación visual de un determinado artista o movimiento estético. Dos de las opciones tradicionales más explotadas en este campo copian soluciones del cine de ficción: se opta, por un lado, por emplear música orquestal decimonónica, aceptada por el público masivo como neutra —con armonías que llegan hasta Mahler— o bien se intenta un cierto historicismo, adecuando armonías, formas musicales y tópicos formales a la época de las obras artísticas mostradas en pantalla.

²⁸⁰ Thomas, p.256

²⁸¹ Thomas, p.253

²⁸² Resnais (1948), p.2

²⁸³ Thomas, p.258

Opina Roman Vlad, por ejemplo, que en caso de tener que usar música para documentales didácticos de intención divulgativa, deberían usarse formas sonoras y visuales que pertenezcan a una misma época. Pero advierte de que esto no siempre es fácil: por ejemplo, dice, no existe equivalencia alguna en la música de su época a la violencia de las pinturas del Bosco. Y no existirá hasta bastantes siglos después:

se necesitan las deflagraciones de los cataclismos sonoros de la *Consagración* de Stravinsky, los revoloteos y rumores de *Petrouchka* o mejor aún los furibundos arrebatos de los expresionistas vieneses –creemos que no nos equivocamos al afirmar que si Emmer hubiese tenido a mano los discos del *Wozzeck* de Berg, se habría valido de ellos con entusiasmo para “comentar” su Bosco.²⁸⁴

Pero incluso en el caso de que haya una buena equivalencia con la música de la época, dice Vlad, las yuxtaposiciones hechas en base a criterios históricos no se revelan necesariamente como las más eficaces. Debido a la progresiva aceptación de la disonancia en la historia de la música, se produce una paradoja:

mientras puede no ser absurdo unir en una síntesis cinematográfica un cuadro del Trecento o Quattrocento con música politonal del siglo XX (o quizá dodecafónica), al mismo tiempo puede revelarse de todo punto insuficiente un conjunto formado por el mismo cuadro y un fragmento musical perteneciente a su propia época.²⁸⁵

Otro insigne representante del film sobre arte, Alain Jaubert, creador de la serie *Palettes* –de la que llegó a grabar cincuenta capítulos entre 1988 y 2002–, mira la cuestión con algunas décadas más de perspectiva y expone así sus interesantes decisiones formales respecto al primer capítulo que grabó para la colección, centrado en Veronés:

El estereotipo clásico era: a pintura impresionista, música impresionista; a pintura romántica, música romántica, etc. Para mí, se trata de encontrar una música que esté en correspondencia profunda, subterránea, inconsciente con el cuadro. Por ejemplo, para Veronés, me parecía lo más natural tomar una música religiosa de Monteverdi, uno de sus más bellos *Laetatus sum*, cuyo balanceo alegre me evoca siempre los navíos en la laguna, de ahí el paquebote que se desliza frente a la isla de Giudecca en los créditos. Ciertamente, cuando Monteverdi llega a Venecia, Tintoretto, Tiziano, Veronés están muertos, pero incluso si hay un espacio de toda una generación, hay fuertes afinidades entre ellos. Su cromatismo corresponde a los efectos de los coloristas venecianos. Su orgullo y seriedad se parecen mucho a los de Veronés, como también su arte de la gran forma “estereofónica”, o de oposición de colores que podríamos llamar “complementarios” si este

²⁸⁴ Vlad (1950), p.57

²⁸⁵ Vlad (1950), p.59

término existiera también en la música. Y yo veo sin problema a las mujeres pintadas por Veronés cantar los madrigales de Monteverdi.²⁸⁶

Y traduzco en extenso también algunas decisiones más de Jaubert sobre la ilustración musical de sus capítulos sobre Monet, Rembrandt, Grünewald o Picasso, por encontrarse entre las más sugerentes e interesantes que conozco:

De igual forma, si olvido los clichés sobre la “música impresionista”, encuentro que hay muchas más afinidades entre el último Monet, casi abstracto, y el primer Schoenberg, particularmente en las piezas para piano. Me sirvo de ellas para despertar correspondencias dentro del arte moderno y para no enterrar las aportaciones de unos y otros bajo amalgamas puramente cronológicas. Esto no impide que Fragonard encaje divinamente con el Mozart de *Così fan tutte* o de las *Bodas* [de Figaro]. Para Rembrandt he elegido la música de Purcell. La música inglesa era muy apreciada en los Países Bajos gracias a los impresores y editores. He pensado que la melancolía purceliana casaba bien con la de Rembrandt. En algunos casos, se trata de una pura coincidencia subjetiva; el Stravinsky de la *Elegía para alto*, suma de una especie de desesperación absoluta, encaja bien con la *Crucifixión* de Grünewald, como el nerviosismo interrogativo de los cuartetos de Bartok con otra *Crucifixión*, la de Picasso, sin olvidar, para Picasso, una famosa saeta que evoca a Pilatos.²⁸⁷

En definitiva, además de ser un flexibilizador del espacio y del tiempo, como explica Chion de manera teórica²⁸⁸ y Emmer de manera práctica al transformar dramáticamente el espacio de la *Capilla Scrovegni* –que nunca vemos completa, para no romper la ilusión narrativa–, la música tiene un potencial prácticamente ilimitado para dialogar con la imagen artística y completarla en el sentido buscado en cada ocasión. Corresponde por tanto al cineasta y, en su caso, al compositor, pensar previamente el sentido de la utilización de dicha música para no repetir de forma mecánica y acrítica los clichés que denunciaba el profesor Costa.

2. Sonido y silencio

Para Pierre Schaffer, el sonido es el único elemento de la banda sonora perfectamente adecuado a la imagen, porque la imagen no puede mostrar más que las cosas y el sonido

²⁸⁶ Julien-Casanova, Docquier, p.23

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Chion, p.84

es el lenguaje de las cosas²⁸⁹. Pero los sonidos que no son música ni palabra son, por lo general, los mayores desatendidos en la composición semántica de la banda sonora de un film sobre arte. Tratándose en principio de montajes a partir de fragmentos de obras artísticas separadas del tránsito del mundo real, el sonido carece aquí incluso de la función básica de cohesión del montaje por cortes que tiene en el cine de ficción o el documental, donde dos planos distintos unidos por corte no “saltan” a la vista, entre otras cosas, porque un mismo sonido ambiente realiza una sutura interna entre ellos –lo que Michel Chion denomina como “función unificadora del sonido”²⁹⁰–.

Esta sutura la cubre en muchos ejemplos clásicos de film sobre arte la música, que se encarga explícitamente no sólo de cubrir esa función unificadora de fragmentos estáticos, “animándolos”, sino también mimetizando simbólicamente sonidos específicos que dialogan con las imágenes. Roman Vlad pone dos ejemplos propios: el trote del asno en la secuencia de la Fuga de Egipto, en *Racconto da un affresco* (1938), y la música de ballet que añade su acción dinámica a los gestos y actitudes danzantes de las figuras alegóricas en *L'Allegoria della Primavera* (1948)²⁹¹. Vlad opina también que no deben usarse sonidos realistas para infundir vida a las imágenes pintadas, porque el resultado, al ser imágenes no realistas sino estilizadas, es justo el contrario: le dan un aspecto artificial. Sólo formas sonoras organizadas, es decir musicales, pueden crear un conjunto verosímil, en el sentido de la *verosimilitud escénica* en el teatro²⁹². Quizá el mejor ejemplo de este efecto de irrealidad, que produce sin embargo otro tipo de verosimilitud estética, lo da Sergei Paradjanov en su cortometraje sobre el pintor naíf Niko Pirosmiani; en *Arabesco sobre un tema de Pirosmiani* (Arabeskebi Pirosmanis temaze, 1985) Paradjanov introduce sonidos de cuervos, campanas de iglesia o disparos de soldados que traducen con aparente ingenuidad la presencia de estos mismos elementos pintados, provocando una duplicidad que transmite el efecto de recorrido por una dimensión creativa que ha cristalizado la Historia a través de códigos no realistas –procedimiento paralelo al buscado por el cineasta con su cine–.

²⁸⁹ Schaffer, p.45

²⁹⁰ Chion p.51

²⁹¹ Vlad (1950), p.55

²⁹² Ibid.

Alain Jaubert, de nuevo, da una propuesta más lúdica sobre la utilización del sonido en el cine sobre arte, introduciéndolo con cautela para que no resulte demasiado obvio. Se refiere, por ejemplo, al uso consciente de sonidos de gaviotas para un cuadro de Lorrain, *«toque de humor para mostrar que, incluso si nos encontramos en una pura ficción, una suerte de pequeño teatro, lo que el pintor quería hacernos oír era el ruido, la agitación del puerto, los gritos de los marineros, las peleas de espadachines, el grupo de músicos.»*²⁹³ Sobre su opuesto, el silencio, Jaubert reflexiona a continuación acerca de su peso aparente, paradójico:

Me dicen con frecuencia «¿por qué no dejar las imágenes en un completo silencio?» Pero los que me lo dicen no se dan cuenta de que un silencio puede resultar mucho más charlatán que un comentario. Añade demostración, pathos, pesadez. En todo caso, no es el objetivo de una serie como *Palettes*. Y haberlos los hay, hay muchos, incluso, pero no están donde el espectador tiene costumbre de encontrarlos (...)²⁹⁴

Ya en 1952, en nuestro libro fundacional de cine sobre arte, el historiador del arte José Camón Aznar escribía también sobre la importancia del silencio:

la música en el cine expresa con una intensidad insospechada el silencio. Lo mismo que en las imágenes gráficas el cine ha valorizado la lentitud y el plano casi inmóvil, la música realza solemnemente la grandeza del silencio. En su calma y su misterio se fraguan las crisis y las angustias. Y en el ápice de los acontecimientos se coloca así no el airón de un grito, sino un colmo de silencio que expresa lo que ningún sonido puede encarnar. Y si el diálogo –que en el cine debe ser siempre parvo y esencial– tiene a veces una penetrante emotividad es porque está rodeado de silencio, porque las palabras caen sobre él como sobre el alma.²⁹⁵

Para el cine sobre arte valen igualmente, en todo caso, los tres aspectos de la influencia del sonido sobre la percepción del tiempo en la imagen que teoriza Chion. Éstos son: la animación temporal de la imagen, incluso si es estática; la linealización temporal de los planos, imponiendo una idea de sucesión; y su vectorización, o creación de un sentimiento de expectación²⁹⁶. Algunos cineastas han sabido valerse de las posibilidades del trabajo con el sonido directo para dar cuerpo a su exposición del trabajo de un artista. En su película *Alechinsky sur Rhône* (1990), sobre el artista belga Pierre

²⁹³ Julien-Casanova, Docquier, p.22

²⁹⁴ Ibid.

²⁹⁵ Camón Aznar, p.76

²⁹⁶ Chion, p.24

Alechinsky, el cineasta francés Pierre Coulibeuf hace por ejemplo recaer el peso de la banda sonora en un equilibrio asimétrico entre, por un lado, unos acordes muy sutiles de piano tomados del *Catálogo de pájaros* de Messiaen, y por el otro, todo el peso semántico del sonido ambiente del estudio del artista, donde oímos cada papel siendo extendido, cada toque del pincel en el cuenco al rellenar la pintura, cada paso dubitativo del pintor en su ritual mudo frente al lienzo en blanco. Con ello, el cineasta nos hace compartir la atmósfera del pintor, su respiración, su trabajo, puntuado por algunas frases del pintor dichas por él mismo, en medio de amplios espacios de silencio. Un silencio que no es tal, y que dice más aquí que todo comentario, que toda orquesta.

3. La voz

Michel Chion destaca tres tipos de utilización de la palabra dentro de la banda sonora de un film: la palabra-teatro, donde el diálogo oído tiene una función dramática, psicológica, informativa y afectiva; la palabra-texto, que son la voz *en off* y los comentarios; y la palabra-emanación, que es la palabra no necesariamente oída e íntegramente comprendida, y no está ligada a la acción en sentido amplio²⁹⁷. Si hay un elemento de la banda sonora asociado por encima de todos los demás, para bien o para mal, al cine sobre arte, ése es el comentario en voz *en off*. Puede esbozarse aquí otra clasificación complementaria a la utilizada para la música, proponiendo seis tipos predominantes de decisiones formales que se refieren al espacio de la voz humana dentro la banda sonora en este tipo de películas.

En primer lugar, como en el caso anterior, el realizador puede optar por eliminar por completo todo comentario, didáctico o no. Es el caso del citado primer experimento de Luciano Emmer, *Racconto da un affresco*, con la excepción de unas pocas frases pronunciadas al final por el Cristo crucificado. Por lo demás, en esta película el drama se explica exclusivamente en la confluencia entre imagen, montaje y música, si bien es cierto que su intención está más cerca de la ficción dramática que de la función informativa que asociamos a un film sobre arte. Idéntica ausencia de comentario encontramos en otro experimento radical, *Le mystère Picasso*, por expreso deseo de

²⁹⁷ Chion, p.160

Clouzot de alejarse de lo didáctico y anecdótico para concentrarse en el drama de la pintura haciéndose: «*Esta puridad –escribió Truffaut–, este respeto para con el artista y su materia, se han llevado hasta el extremo de no añadir ningún comentario que pueda “instruirnos” o distraernos.*»²⁹⁸, a lo cual pocos párrafos después le pone un pero: «*Clouzot declaró que renunciaba a introducir comentarios en el film, porque la pintura “no puede explicarse con palabras”. Estupendo, pero si la película dura noventa minutos, ¿no hubiera sido más acertado dedicar diez minutos a mostrarnos cuadros antiguos o recientes de Picasso, más elaborados, más logrados, cuya factura hubiera contrastado con la de los dibujos y lienzos que el pintor tuvo que ejecutar delante de la cámara demasiado deprisa, en las mismas condiciones de trabajo que un caricaturista de music-hall?*»²⁹⁹. Otros autores como Christophe Loizillon, desde lejos de la ficción, también optan por esta decisión estética³⁰⁰.

En segundo lugar, el comentario didáctico-informativo, confluencia entre la voz del documental –la conocida como voz de Dios en la teoría del documental³⁰¹– y la clase de Historia del arte. En su variable más engolada, que es también la más común, Alain Jaubert la denomina irónicamente *jupiterina*, a la vez que asegura escapar de ella en lo posible³⁰². El creador de *Palettes* busca por su parte un punto medio entre la voz completamente neutra –que deviene música monótona y el espectador deja de escuchar realmente lo que dice– y la voz impostada, que resulta penosamente didáctica. Su opción es buscar a un actor con un timbre humano, personal, y escribir el texto en contrapunto real con las imágenes, no repitiéndolas³⁰³. Representantes de esta tendencia en las primeras décadas del cine sobre arte son algunos profesores de Historia del Arte metidos a cineastas, como Roberto Longhi y Umberto Barbaro, y también Carlo Ragghianti, que gracias a textos de calidad, y aun a pesar de una tendencia clara al “engolamiento”, se despegaban de un gran número de producciones verdaderamente

²⁹⁸ Truffaut, p.217

²⁹⁹ Ibid., p.219

³⁰⁰ Etienne, p.70

³⁰¹ Ver Weinrichter, p.36. Sobre teoría del documental sigue siendo imprescindible el libro de Bill Nichols, ver Nichols (1997)

³⁰² Julien-Casanova, Docquier, p.24

³⁰³ Ibid.

mediocres desde el punto de vista cinematográfico que proliferaron durante décadas, primero en el cine y después en la televisión, a partir de los años cuarenta.

Una tercera modalidad más libre, sería el texto poético, en muchos casos escrito por poetas de renombre. Es el caso de la citada *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46), donde los versos de Paul Eluard dialogan de formas libres y sugerentes con las pinturas de Delvaux, integrados en la orquesta. El compositor André Souris escribe algunas reflexiones sobre la compleja articulación de este cuarto nivel semántico del film sobre arte:

La introducción de la palabra recitada en el conjunto cuadro-film-música es un problema delicado. Por supuesto el comentario didáctico hay que descartarlo deliberadamente, en tanto que elemento extraño y desagradable. Pero un texto poético, leído o cantado, puede enriquecer el conjunto. En este caso, he elegido el poema “Exilio” inspirado por Delvaux a Eluard en 1938. Este poema es disperso en pequeños fragmentos recitados, integrados en la partitura.³⁰⁴

Igualmente escrito por Eluard es el texto más poético que didáctico del cortometraje *Guernica* (1950) de Alain Resnais y Robert Hessens. Y rozando lo experimental, definitivamente alejados de todo didactismo, se encontrarían los sugerentes textos de ensayos de Jean Daniel Pollet como *Bassae* (1964), película escrita por Alexandre Astruc a partir de las imágenes del Templo de Apolo Epicurio en Bassae (Grecia), o *Méditerranée* (1963), meditación hipnótica sobre el arte y las culturas que rodean el Mediterráneo, escrita por Philippe Sollers.

Una cuarta posibilidad original es dejar al artista hablar por sí mismo, lo cual puede hacerse, bien grabando al artista o al menos su voz, bien leyendo textos del artista con una voz en off. Ejemplo del primer caso es el capítulo de la serie *Contactos* sobre el artista y fotógrafo Christian Boltanski, dirigido por su amigo Alain Fleischer; el realizador desaparece detrás de su realización, se invisibiliza para ceder todo el protagonismo a Boltanski, que explica su trabajo en voz en off, en una operación complementaria al diálogo ensayístico en primera persona que Fleischer firmó en 1989, y que tituló *À la recherche de Christian B.* Ejemplo del segundo caso sería un film como *Les muses sataniques* (1983) de Thierry Zéno, donde alrededor de pinturas, dibujos y fotografías del pintor del siglo XIX Félicien Rops, se convocan sus propios

³⁰⁴ Souris, p.24

textos leídos, para dar forma a una suerte de autobiografía indirecta. La misma idea, ya expresada de forma consciente desde el propio título, se repetirá en *Je suis fou, je suis sot, je suis méchant: un auto-portrait de James Ensor* (1990), del cineasta y antropólogo belga Luc de Heusch, uno de los realizadores que ha explorado con más creatividad esta confluencia de cine y arte. Una vuelta de tuerca más la da un film como *Pierre Paul Rubens. Autoportrait en Européen* (2004), de Jérôme Lambert y Philippe Picard, donde se convocan textos en primera persona de Rubens, pero que pronto descubrimos como ficción creativa: al igual que el protagonista de *Sunset Boulevard* (Billy Wilder, 1950), aquí el pintor flamenco nos habla desde después de su propia muerte.

Una quinta opción de uso de la palabra, muy común en films sobre artistas vivos, es la entrevista. Fanny Etienne recuerda al respecto la clasificación que el sociólogo francés Edgar Morin realizó sobre la entrevista en los medios de comunicación de masas: está la entrevista rito, en la que lo importante es ser pronunciada *hic et nunc*; la entrevista anecdótica, conversación complaciente, superficial, fútil; la entrevista diálogo, donde los intervinientes colaboran a discernir una verdad que se refiere al entrevistado o a un problema determinado; y las neo-confesiones, en que el entrevistador desaparece, y el entrevistado se sumerge en sus propias reflexiones. De estas cuatro tipologías, dice Etienne, en el film sobre arte puede aparecer la entrevista anecdótica, pero lo más frecuente es la entrevista diálogo, y más raramente, las neo-confesiones³⁰⁵. Entendiendo que dichas neo-confesiones pueden asimilarse a ejemplos como el de *Contacts* arriba citado, la entrevista-diálogo sería el caso, por ejemplo, de películas como *Ydessa, les ours, et etc.* (2004), vertebrada por una entrevista de Agnès Varda a la artista Ydessa Hendeles sobre su pasado en el contexto del Holocausto. La entrevista anecdótica, por su parte, podría coincidir con la inclusión del fragmento de una entrevista a Max Ernst en la televisión, con la que Peter Schamoni comienza su biografía del pintor surrealista, *Max Ernst: mein vagabundieren, meine unruhe* (1991).

Por último, el caso menos habitual es por el que ha optado un cineasta de peso como André S. Labarthe, corresponsable de la serie *Cinéastes de notre temps*. Labarthé intenta «utilizar el mínimo comentario posible, o al menos considerar las palabras

³⁰⁵ Etienne, p.70

*como material: no como una consciencia, sino como un material a transformar en el montaje, los sonidos, un poco como música.»*³⁰⁶ También material hecho de palabras, si bien más cercano a una consciencia, es gran parte del texto de una de las obras maestras del cine sobre arte, *Met Dieric Bouts* (1975), el film de André Delvaux sobre este pintor flamenco.

Lo cual remite de nuevo a los inicios, al momento en que todas las posibilidades y puertas del sonoro estaban abiertas, y a las ideas de uno de los pioneros en el estudio del sonoro y sus posibilidades: de nuevo Schaffer. En 1946, Pierre Schaffer escribía:

Entre los objetos que presenta la pantalla, hay quizá hombres. El sonido de los hombres es la palabra. Es interesante reubicar de entrada la palabra en esta situación inicial. (...) La palabra debería ser considerada como el rumor de los personajes y no como un texto que van a decir. (...) Se puede entonces afirmar que el texto tiene mucha menos importancia que la entonación de las frases, el grano de las voces y hasta el grado de inteligibilidad.³⁰⁷

La banda de sonido, territorio de conflicto pleno de promesas, tiene a su alcance, al hacerse consciente de su potencial, la paridad contrapuntística con la imagen tal y como la vislumbraron Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov en 1928. En esta reunión de fuerzas, el cine sobre arte, donde caben todas las experimentaciones formales, puede ser un extraordinario campo de investigación.

³⁰⁶ Heinich (1980b), p.42

³⁰⁷ Schaffer, p.47

II. El film-ensayo sobre arte

CAPÍTULO 1

NOTAS PARA UNA ACOTACIÓN

1. Films “proteicos e inclasificables”

Dentro de la tradición teórica del cine sobre arte, de raíz principalmente francesa e italiana, una serie de películas especialmente creativas en su planteamiento, estructura o recursos suele quedarse fuera de las categorías teóricas que permiten agrupar otros conjuntos de obras, como los films de dramatización de la pintura o los films de historia del arte, para sacar conclusiones. De películas como *Une histoire de vent* (Joris Ivens y Marceline Loridan, 1988) o *Looking for Richard* (Al Pacino, 1996) escribía en 2005 Gilles Marsolais, autor de uno de los libros claves para comprender el cine sobre arte reciente, términos como “inclasificable” o “proteiforme”. La primera era definida concretamente como «*Film inclasificable que remite tanto a la ficción como al documental, trascendiendo ambos*»³⁰⁸, y la segunda era por su parte un film «*proteiforme, [que] mezcla los géneros de una manera muy estimulante. Por un lado, tenemos un film documental sobre Shakespeare en proceso de construcción, con su parte de investigación; por otro, un trabajo sobre la obra, sobre la interpretación de los personajes por los actores amigos que Pacino ha reunido benévolamente alrededor de su proyecto*»³⁰⁹.

La película de Ivens puede resultar sin duda desconcertante para todo especialista del cine sobre arte, pero presenta sin embargo unas características bien definidas para todo aquel familiarizado con la teorización del cine-ensayo: un autor que estructura la narración a través de una primera



Inclusión en imagen del dispositivo de rodaje en *Une histoire de vent* (J. Ivens, M. Loridan, 1988)

³⁰⁸ Marsolais, p.93

³⁰⁹ Ibid, p.113

persona enunciativa, que se pone a sí mismo en escena, que comparte con el espectador el proceso de construcción de la obra, incluida la intromisión en la imagen de los recursos técnicos de filmación, e incluidos igualmente los puntos muertos del relato –los problemas burocráticos para filmar los Guerreros de Xi'an–, que obligan a pensar nuevas fórmulas de equivalencia para proseguir con la historia. Una película, además, que ejerce una relectura personal de la propia filmografía, reconvirtiendo algunos de sus temas en ficción, y que se propone implícitamente construir una suerte de autorretrato del cineasta a los noventa años, a modo de testamento creativo, declarando como objetivo último del viaje el dominio del viento, en alusión poética a las dificultades respiratorias de Ivens.

Veamos algunas características de *Looking for Richard*, el film de Al Pacino: un autor que estructura la narración a través de una primera persona enunciativa, que se pone a sí mismo en escena, que comparte con el espectador el proceso de construcción de la obra, incluida la intromisión en la imagen de los recursos

Le Vieil Homme qui est le héros de cette histoire est né à la fin du siècle dernier dans un pays où les hommes se sont toujours efforcés de dompter la mer et de maîtriser le vent.

Il a traversé le XX^e siècle, une caméra à la main, au milieu des tempêtes de l'histoire de notre temps.

Au soir de sa vie, à 90 ans, ayant survécu aux guerres et aux luttes qu'il a filmées, le vieux cinéaste part pour la Chine. Il a mûri un projet insensé: capturer l'image invisible du vent.

Carteles de inicio de *Une histoire de vent* (1988), con la propuesta de juego/viaje al espectador

técnicos de filmación, para contar el relato de la puesta al día en Estados Unidos de una obra escrita por Shakespeare en Inglaterra a finales del siglo XVI. Leídas así, desde la perspectiva del film-ensayo, estas dos películas siguen siendo proteicas, pero ya empiezan a parecer menos inclasificables.

El profesor Antonio Costa termina su capítulo sobre los *biopics* citando «un grupo de films de difícil clasificación», entre los que incluye *F for fake* (Orson Welles, 1975), *La hipótesis del cuadro robado* (Raúl Ruiz, 1978), *Passion* (Jean-Luc Godard, 1982), *El contrato del dibujante* (Peter Greenaway, 1982), *La bella mentirosa* (Jacques Rivette, 1991), y *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992). Para ellos propone una posible definición: “films teóricos sobre la pintura”; algunos, explica, son films de ficción, de entre los cuales unos tienen guiones originales y otros son préstamos literarios, y otros en cambio, como *F for fake* y *El sol del membrillo* son “de impostación documental” – aunque el término, advierte Costa, debe manejarse aquí con prudencia³¹⁰–. Con estos “films teóricos” “de impostación documental” estamos ya rozando la noción de ensayo, pero no se trata aún de ella. Aunque algunos de los títulos enumerados, como *F for fake*, son film-ensayos claros, aceptados en todas las antologías sobre el tema, la mitad de los films citados por Costa en su enumeración –films como *El contrato del dibujante*, pero también *Andrei Rublev* (1966) de Tarkovsky, que añade algo después³¹¹–, presentan características que haría imposible considerarlos como film-ensayos. Se trata, por lo tanto, de una sugerente propuesta de reunión de algunas de estas obras “inclasificables”, pero demasiado amplia en su definición.

Unas páginas antes, el propio autor había utilizado explícitamente el término “ensayo” para referirse a otro tipo de películas: «(...) gracias a las producciones televisivas sobre arte emitidas por cadenas especializadas (la franco-alemana ARTE, la italiana Raitat-art y otras) se ha desarrollado un tipo de documental que se configura como un verdadero y propio ensayo en forma audiovisual»³¹²; pero justo a continuación desmonta la posibilidad de que estemos hablando de la misma idea de ensayo audiovisual, que como veremos, implica un trabajo creativo por parte del cineasta que

³¹⁰ Costa (2002), p.65

³¹¹ Ibid, p.60

³¹² Ibid, p.56

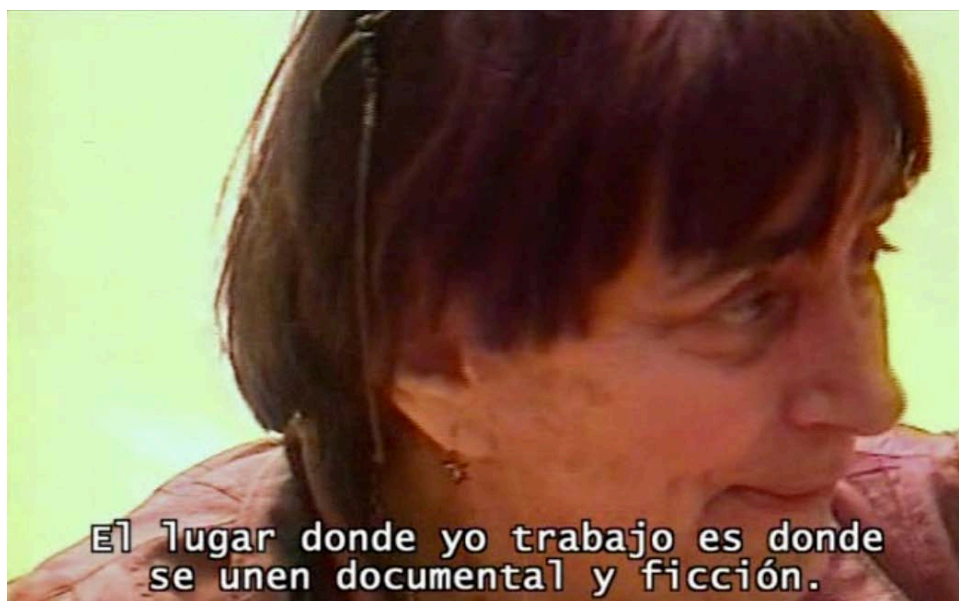
supone el exacto opuesto de la adaptación de un texto previo, con todas las respuestas ya encontradas: «*Se pueden citar al respecto algunos ejemplos de traducción en forma cinematográfica de famosos ensayos de historia del arte*»³¹³. Y pone como ejemplos el film *Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou La Déchirure jaune* (Didier Baussy, 1983), *Sir Ernst Gombrich. The language of the eyes* (Don Featherstone, 1984), o *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident* (Régis Debray, Pierre Desfons, 1995), adaptados todos ellos de libros previos. Esta fórmula, donde también podría incluirse perfectamente el film *L'archipel Carpaccio* (Pierre Samson, 1978), que analicé en la primera parte y que parte del libro *Esthétique sur Carpaccio* de Michel Serres, es exactamente eso: una adaptación audiovisual de un ensayo previo, lo cual da origen a un tipo de film que no reúne las características básicas de lo que hoy se entiende por film-ensayo. La puesta en relación entre dos films como *L'archipel Carpaccio* y *Met Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975) resulta bastante elocuente al respecto.

En todo caso, esta frontera entre el ensayo adaptado y el film-ensayo resulta del máximo interés a la hora de interrogarse acerca de los límites de éste último: ¿es completamente descartable que exista un film-ensayo construido a partir de un texto previo? ¿Podría el propio cineasta escribir todo un texto ensayístico –o tomar uno previo de otro autor–, salir en busca de imágenes para ilustrarlo, y seguir siendo considerado como tal? En opinión de algunos de los más influyentes ensayistas, como ha expresado en numerosas conferencias y declaraciones en televisión la cineasta Agnès Varda, la construcción de sus films –que son hoy junto a los de Marker, Godard o Farocki quizá la definición misma de film-ensayo– es progresiva: el autor parte de intuiciones teóricas previas sobre el tema a abordar, más o menos documentadas; a continuación sale a confrontar sus intuiciones con la realidad a través de la cámara; esas imágenes encontradas son sometidas a una relectura en la mesa de montaje, que las transforma y amplía sus implicaciones; y el cineasta vuelve a salir en busca de más imágenes, que de nuevo volverán a pasar por la mesa de montaje, por nuevos libros a consultar, provocando nuevas intuiciones inesperadas. El proceso, por lo tanto, es el de una búsqueda compartida entre escritos previos y contraste con la realidad, que cambia y precisa irremediabilmente esos escritos, que a su vez van perfilando progresivamente una

³¹³ Ibid, p.56

argumentación. El resultado de todo ello, con un texto final que da cuenta de las conclusiones del cineasta sobre la cuestión, y a la vez de su viaje intelectual y físico – con sus hallazgos y dudas–, es el film-ensayo. Varda se ha referido a este proceso en numerosas conferencias, especialmente tras el rodaje de *Los espigadores y la espigadora* (2000); cito una de sus declaraciones en España, con motivo del homenaje que le dedicó el festival “Cinefrancia” de Zaragoza en 2003:

El lugar donde yo trabajo es donde se unen documental y ficción. Mi técnica en el documental es rodar una semana y hago el montaje. Vuelvo a rodar otra semana y vuelvo a montar todo lo que tengo de la primera y la segunda vez. Es ahí cuando empiezo a pensar en la construcción del film, partiendo de lo que he rodado. Pero el montaje es siempre largo, muy largo. Me gusta el montaje. Es cuando uno se pelea con la realidad de lo que se ha rodado, la realidad de lo que se siente, y el trabajo de montaje. A veces me gustaría que no acabara nunca, dejo que las cosas se alarguen un poco. Y una vez que está montado, a veces uno se arrepiente de no poder volver a tocarlo. Hay una adecuación entre los medios técnicos, las emociones y los temas. Pero sigo pensando que aunque procuremos hacer un trabajo construido, estructurado, lo esencial viene de lo que no sabemos a ciencia cierta³¹⁴.



Declaraciones de Agnès Varda sobre su proceso creativo con motivo del festival Cinefrancia, en Zaragoza, en 2003.

Tampoco en la clasificación en cinco categorías de cine sobre arte que realizó Philippe-Alain Michaud para el citado congreso de 1997 *Le film sur l'art et ses frontières* se aislaba un tipo concreto que diera cuenta de films como los señalados, y que permitiera

³¹⁴ Declaraciones recogidas en el reportaje *Agnès Varda. La dama de la Nouvelle Vague* (Alix Alfonso G., 2003)

reunirlos y estudiarlos en base a unas directrices comunes³¹⁵. Estaban las principales tendencias anteriores, brevemente descritas y agrupadas bajo nombres como “film procesual”, “film empático”, o “film de artista”, pero no esta nueva fase de producción que supone sin duda un salto cualitativo. La ambiciosa monografía *Framing pictures: film and the visual arts* de Steven Jacobs, la más reciente sobre el tema y la primera en inglés, se estructura a partir de líneas temáticas transversales como el *biopic*, los *tableaux vivants* o el encuentro entre cine y videoarte, convocando un buen número de films sobre arte de todo tipo desde la ficción pura al cine experimental, pero dejando al margen, quizá por la imposibilidad de asociarlas a ninguna de dichas líneas teóricas, la mayoría de películas a las que me referiré en este estudio.

Hasta donde sé, nadie se ha acercado tanto a la intuición de lo que pretendo sistematizar aquí como Pascale Cassagnau en su capítulo para *Le film sur l'art et ses frontières*, titulado “L'art regardé ou le documentaire d'auteur”. En él, la autora parte de la célebre “política de los autores” de los cineastas de la Nouvelle Vague, y aplica algunas de sus variables –desde la utilización crítica de los recursos audiovisuales hasta la búsqueda de un estilo reconocible– a la tarea de desentrañar algunos films sobre arte recientes; por ejemplo, films de cineastas como Pierre Koralnik, Philip Haas o el *Cézanne* (1989) de la pareja Straub-Huillet, que son iluminados en el texto de Cassagnau en referencia a cineastas-autores de ficción como Cassavetes o Bresson³¹⁶. En este estudio propongo seguir esta línea donde al frente de la película se encuentra un cineasta-autor que dialoga con un artista o su obra desde una mirada personal, pero poniendo explícitamente esta línea en relación con los recientes estudios, creo que más productivos, sobre el cine-ensayo. Al hacerlo surgen notables diferencias con la línea elegida por Cassagnau, porque documentales de autor que ella resalta como representativos de esta nueva tendencia, como por ejemplo *L'Archipel Carpaccio* (Pierre Samson, 1978) o *La Ville Louvre* (Nicolas Philibert, 1990), entrarían en categorías diferentes a la del ensayo; el primero es una adaptación de un texto previo con el propio autor del texto explicándolo –algo como hemos visto bastante lejano del film-ensayo–, y el segundo es un perfecto documental observacional, donde todo rastro

³¹⁵ Michaud (1998b), p.15ss

³¹⁶ Cassagnau, p.71ss

de enunciación es borrada y el autor tiende a desaparecer. Habría que separarlos por tanto de esta otra categoría bien distinta del ensayo para obtener, sin duda, conclusiones diferentes sobre la intención de los autores y las posibilidades expresivas de ambos dispositivos.

También, poco después, se acerca a una teorización de este tipo de producciones la investigadora Fanny Étienne en su libro *Films d'art, films sur l'art* (2002), donde opone los dos conceptos del título –dos nociones clásicas de los debates del cine sobre arte– dotándolos de un nuevo significado, casi opuesto al original. Tradicionalmente se había discutido si utilizar una u otra denominación para el film de no ficción sobre arte, optando siempre por la segunda, ya que la primera tenía connotaciones negativas debido a las pomposas producciones francesas de la época del mudo que eran denominadas así. Étienne, apoyada en testimonios tan autorizados como el del cineasta Alain Fleischer –«*Un film sobre arte debe ser un film de arte*» («*Un film sur l'art doit être un film d'art*»)³¹⁷–, recupera la noción *film d'art* para aludir a un tipo de producciones recientes con clara vocación de originalidad por parte del autor, una teorización que se apoya en la división de Bazin entre documental de arte y de film como «obra en sí mismo»³¹⁸ con el que denominaba films como los de Emmer y Resnais.

Un número significativo de las mejores películas de la historia del cine sobre arte caen en esta tierra de nadie del film “proteico e inclasificable”, como ocurre con *Las estatuas también mueren* (*Les statues meurent aussi*, Chris Marker y Alain Resnais, 1953), *Con Dieric Bouts* (*Met Dieric Bouts*, André Delvaux, 1975), *Hubert Robert. Una vida afortunada* (*Robert. Schastlivaya zhizn*, Aleksandr Sokurov, 1996), o *Bella de noche* (*Bella di notte*, Luciano Emmer, 1997). Contentarnos con aceptar una singularidad acrítica de estas obras supondría renunciar a lo que estas propuestas clave pueden enseñarnos sobre los límites del diálogo entre cine y arte, sobre sus facultades últimas en el terreno de la creatividad interdisciplinar. Por ello me sumo a estas propuestas de teorización que intentan reunir y explicar hasta cierto punto algunas de las claves conceptuales que comparten las películas que habitan esa tierra de nadie. Y quizá la más urgente –aunque seguramente no alcance a cubrir la totalidad de los ejemplos que a día

³¹⁷ Étienne, p.9

³¹⁸ Bazin (2006), p.215

de hoy se obstinan en permanecer como “inclasificables”—, sea la que resulta de cruzar la tradición teórica del cine sobre arte con esta otra tradición teórica del cine-ensayo, de raíz franco-alemana. Al hacerlo, al poner en relación ambas líneas de pensamiento, muchas películas antes clasificables adquieren, de pronto, una nueva luz.

2. Dos tradiciones teóricas de desarrollo inverso

Ambas tradiciones han tenido históricamente un desarrollo casi opuesto. El cine sobre arte da lugar a una extraordinaria efervescencia teórica entre los artistas e intelectuales franceses, belgas e italianos en el contexto del fin de la Segunda Guerra Mundial, llegando a conseguir el patrocinio de la UNESCO y la consiguiente publicación de sucesivos catálogos críticos internacionales. En la década de los sesenta, sin embargo, cuando Henri Lemaître publica *Dix ans de films sur l'art* (1966), asistimos ya a una suerte de obituario por los esfuerzos teóricos de los años cuarenta y cincuenta, que no se desarrollarán ya mucho más, a pesar de las utopías depositadas —y pronto traicionadas— en ese nuevo medio tan prometedor: la televisión. El citado libro de Gilles Marsolais, *Le film sur l'art* (2005), propone el período 1980-2000 como una nueva edad de oro del film de no ficción sobre arte, comparable a la creatividad cinematográfica de los años cuarenta y cincuenta; pero esta constatación, que queda demostrada con la gran riqueza de ejemplos que convoca, sólo puede aplicarse a la producción de películas sobre arte, y no a una efervescencia paralela en los modelos teóricos que deberían haberse derivado de esas propuestas. El libro sólo puede ser, por tanto, una espléndida cartografía de las posibilidades prácticas del cine sobre arte en esta nueva etapa, a la que Marsolais tiene acceso privilegiado desde los archivos del *Festival International du Film sur l'Art* de Montréal, el festival de cine sobre arte más importante del mundo, nacido, precisamente, en 1981.

La tradición del cine-ensayo es casi exactamente la opuesta. Con declaraciones y artículos puntuales de algunos cineastas y teóricos visionarios como Eisenstein, Hans Richter, Jean Epstein o Alexandre Astruc ya antes de los años cincuenta, el término se va imponiendo en algunos artículos del entorno del *Cahiers du cinéma*, como el de

Jacques Rivette sobre *Viaggio in Italia* de Rossellini en 1955³¹⁹, o el de Bazin sobre *Lettre de Sibérie* de Chris Marker en 1958³²⁰. Sin embargo, y a pesar de que cineastas como Chris Marker o Agnès Varda continuarán firmando ensayos regularmente desde los años cincuenta, no existirá una tradición teórica sólida del cine-ensayo hasta los años noventa. Es en estos últimos veinte años, al contrario que con respecto al cine sobre arte, en que la teorización del film-ensayo como género ha entrado en una efervescencia imparable, con un punto de arranque que parte del ámbito alemán: un simposio en Viena dirigido por Christa Blümlinger y Constantin Wulff en 1991, concretado luego en la monografía *Schreiben Bilder Sprecher: Texte zum essayistischen Film* (1992)³²¹. Arranque precedido por algunos artículos como el fundamental de Michael Renov, “History and/as autobiography: the essayistic in film & video”, de 1989³²². Tras ello, la teorización ha saltado a Francia con contribuciones como la de Alain Bergala o la monografía *L’essai et le cinéma* (2004), a España con las aportaciones de Josep María Català³²³ y Antonio Weinrichter –director de *La forma que piensa* (2007), única monografía en nuestra lengua–, y finalmente al ámbito anglosajón –donde ya había importantes artículos puntuales desde los noventa, como el de Philip Lopate–, con las consistentes monografías de Laura Rascaroli, *The personal camera. Subjective Cinema and the Essay Film* (2009) y Timothy Corrigan, *The essay film. From Montaigne, after Marker* (2011). Sólo a partir de esa década de los noventa, por tanto, empezará a rastrearse sistemáticamente la pista de aquellos artículos pioneros de Richter o Astruc con la intención de avanzar en un intento de delimitación de este género –o anti-género, como ya lo denominó Michael Renov en su artículo de 1989³²⁴–, al cruzarlo con la rica pero conflictiva teoría del ensayo literario. Conflictiva por elusiva, por anti-sistemática, por anti-académica.

³¹⁹ Ver Rivette (1955)

³²⁰ Ver Bazin (2000)

³²¹ Antonio Weinrichter ha trazado los principales hitos en la teorización del cine-ensayo en Weinrichter (2007), p.21ss

³²² Ver Renov (1989)

³²³ Català escribió en 2005 uno de los textos de referencia en castellano sobre el film-ensayo: “Film-ensayo y vanguardia”. Ver Català (2005)

³²⁴ Renov (1989), p.12

3. Ensayo literario y ensayo fotográfico

El ensayo literario, nacido con Montaigne en el siglo XVI, parte de un contenido e inventa su forma siempre por primera vez, que le será única a él; lo hace de manera libre, desde la experiencia encarnada, explorando el error y la duda como metodologías creativas. Su forma expone el pensamiento en acto, con sus asociaciones íntimas y espontáneas de ecos que se apartan del tema de partida, para finalmente, inesperadamente, iluminarlo mejor. Los ensayos de Montaigne son siempre conscientes, además, del acto de escribir, y juegan irónicamente a interpelar al lector sobre las inevitables distorsiones que se producirán entre emisor, mensaje y receptor, partiendo de que el propio emisor afirma cambiar cada día de parecer, incluso en el transcurso de un mismo ensayo. Los *Essais* de Montaigne, escribe María Dolores Picazo, no inauguraron un género, sino «*un nuevo espacio literario, sustentado en el vector de la discursividad*»³²⁵.

Siglos después del nacimiento de ese espacio literario más libre, Georg Lukács se preguntará si tal descubrimiento tiene una forma acotable, y en qué medida el tipo de intuición y su configuración excluyen la obra del campo de las ciencias y la ponen junto al arte, pero sin borrar el límite entre ambos³²⁶. A lo cual responde Theodor W. Adorno que el ideal de la pureza inmaculada de ambos conceptos, arte y ciencia, «*porta la huella de un orden represivo*»³²⁷, para a continuación proponer a Proust como ejemplo por excelencia de su compatibilidad. El ensayo, dice Adorno, superaría ambos marcos, trascendiéndolos, y enarbola una cita que no por demasiado difundida pierde rotundidad: «*La más íntima ley formal del ensayo es la herejía*»³²⁸. La clave para él está en la experiencia personal –y en esto entroncaría con Aristóteles, Leonardo, Montaigne o Goethe–, que produce conocimiento objetivo sobre el ser humano y el mundo. Max Bense, después de él, incidirá sobre esta idea al sugerir, apoyado en el análisis de Montaigne por Euerbach, que texto científico y texto artístico son las dos caras de una misma moneda: «*es posible trasladar el texto literario a una configuración lógica llena*

³²⁵ Picazo, p.17

³²⁶ Lukács, p.15

³²⁷ Adorno, p.15

³²⁸ Adorno, p.36

de sentido, lo cual revela de qué manera puede estar ya preformada una auténtica prosa conceptual en el interior de una prosa artística»³²⁹. A ello mismo se refiere igualmente Català al esgrimir esta cita clave de Heidegger, que resume el conflicto en el corazón del ensayo: «El carácter poético del pensar se halla aún oculto»³³⁰. ¿Quizá supone el ensayo, por tanto, una síntesis destinada a sacar a la luz las raíces comunes de ambos conceptos artificiales? Toda una línea de trabajo de la historia del arte, desde Leonardo hasta Seurat, llegando a los artistas contemporáneos convocados en exposiciones como *Máquinas y Almas* (2008) del Museo Reina Sofía de Madrid, ha demostrado que arte y ciencia no sólo son compatibles, sino que su reunión es susceptible de lograr resultados extraordinarios. Pero aún nos queda superar la contradicción entre un modelo científico y filosófico asociado a reglas rígidas, y un modelo artístico que las ignora o esquiva, enarbolando la pura intuición. De ahí el conflicto del ensayo: modular el balance entre creatividad y rigor, para que aquélla no anule a éste, para que éste no lastre a aquélla. «El ensayo –dice Aullón de Haro– es un género no marcado (...), esencialmente libre de prescripciones.»³³¹ Y quizás por ello funciona como el no-género por excelencia de nuestra época, que según Román Gubern es la de la anomia o falta de canon.³³²

Derivado de las características formales del ensayo literario, y compartiendo sus dilemas y posibilidades, el ensayo fotográfico ha sido estudiado recientemente por autores como Michael Jennings. En su artículo del año 2000 para la revista *October*, “Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo Essay in the Late Weimar Republic”, Jennings precisaba el intervalo entre 1928 y 1930 como el del nacimiento de este género, señalando que antes de él sólo puede hablarse de compendios de imágenes ilustrando un texto³³³. En 2012, Daniel H. Magilow ampliará este tema del foto-ensayo en el marco de la República de Weimar, donde Jennings situaba el origen de esta forma, con su libro *The photography of crisis. The photo essays of Weimar Germany*.

³²⁹ Aullón de Haro, p.128

³³⁰ Català (2000), p.79

³³¹ Citado en Weinrichter (2005), p.88

³³² Román Gubern, conferencia en Caixa Forum Madrid, 17/11/2008

³³³ Jennings, p.23

Pero otros análisis cuestionan o matizan esa ubicación original, temporal y geográfica. Una de las propuestas decisivas es la realizada por Blake Stimson en *The pivot of the world. Photography and its nation*, de 2004. Según Stimson, el foto-ensayo aparece en un momento en que la fotografía se plantea dar cuenta de sí misma, y «*tomó su impulso inicial dentro de la historia de la fotografía igualmente de la categoría de la fotografía social desarrollada por reformadores de la era progresista como Jacob Riis y Lewis Hine, y de las fotografías de locomoción humana y animal de Eadweard Muybridge, Étienne-Jules Marey, Albert Londe, Thomas Eakins, y otros.*»³³⁴ Para Stimson, el mecanismo del foto-ensayo se pone en marcha gracias al juego performativo de los silencios entre imágenes, de las conexiones que un espectador activo se ve obligado a realizar entre una imagen y la siguiente, separadas físicamente dentro de un dispositivo visual que cambia cada vez, y que tiene todas las posibilidades de la instalación museística.

La principal diferencia entre el foto-ensayo –una serie de imágenes fotográficas con conciencia de desarrollar un argumento– y el cine –que también consiste en una serie de imágenes fotográficas sucesivas que desarrollan un argumento–, sería para Stimson la propia imposibilidad del espectador para realizar esta operación performativa, que en el cine es automática: al quedar éste privado de la realización del proceso, se pierde parte de su potencia crítica y creativa. De acuerdo con el precursor del cine Étienne Marey, Stimson afirma que el cine es un paso atrás respecto del ensayo fotográfico, porque se limita a reproducir el tiempo de la realidad más que a ampliar nuestro conocimiento de la misma supliendo las carencias de los sentidos: «*El ensayo fotográfico entendido como una manera de mirar el mundo hizo la experiencia más analítica que mimética. Y con ello, socializó la representación más que nacionalizarla, y colectivizó la forma de pertenencia más que individualizarla.*»³³⁵ Esta afirmación de Stimson, en todo caso, obvia las posibilidades discursivas y experimentales del cine-ensayo, que llegan, como veremos en la coda de este apartado, hasta la plena interactividad por parte del espectador, cuando los ensayistas audiovisuales desembarquen en el museo.

³³⁴ Stimson, p.31

³³⁵ Ibid., p.56

4. El ensayo audiovisual

El ensayo audiovisual hereda, como no podía ser de otro modo, todos los problemas y virtudes de su referente literario; entre ellos: la difícil adscripción genérica, los excesos enunciativos, la cuestionada credibilidad académica. Aún más, ahonda sus contradicciones, si cabe, revelando todo un nuevo potencial puesto en marcha con la multiplicación de capas de sentido, a un nivel que sólo este descendiente –incluidas sus actuales aplicaciones multimedia– parece permitir. Y son estas capas, que nacen a la mitad de su recorrido, que se entrecruzan justo antes de desaparecer, que resuenan en ecos inesperados una vez olvidadas, son estas capas las que colisionan en un exceso de formas disparadas hacia el infinito. Líneas abiertas, que derivan en líneas abiertas, cuya clausura es imposible. Porque no buscan un cierre, sino compartir un proceso, como ya dijo Lukács³³⁶. El proceso de interrogarse acerca de un tema y lanzarse a perseguir las respuestas con la sola seguridad de una intuición; sabiendo que, a veces, éstas necesitan de una prueba audiovisual para llegar más lejos.

Este concepto de “ensayo audiovisual” no es un término artificial creado por la crítica para clasificar cintas de encaje problemático. Bien al contrario, lo reclaman para algunas de sus obras clave cineastas de la talla de Orson Welles, que aseguraba leer a Montaigne a diario³³⁷, Chris Marker³³⁸ o Jean-Luc Godard³³⁹. Su cristalización definitiva en los años ochenta se deberá al impulso del post-estructuralismo, completado, seguramente, por la crucial traducción y re-descubrimiento en los años setenta de los escritos de Eisenstein y su defensa del montaje intelectual; un re-descubrimiento del que algunos de los principales teóricos franceses han reseñado el impacto decisivo³⁴⁰. Esta cristalización, que marca la madurez del “anti-género”, supondrá la síntesis final de las formas que ha ido deglutiendo en su constitución: documental, cine autorreflexivo de la modernidad, cine experimental, y videoarte³⁴¹.

³³⁶ Lukács, p.38

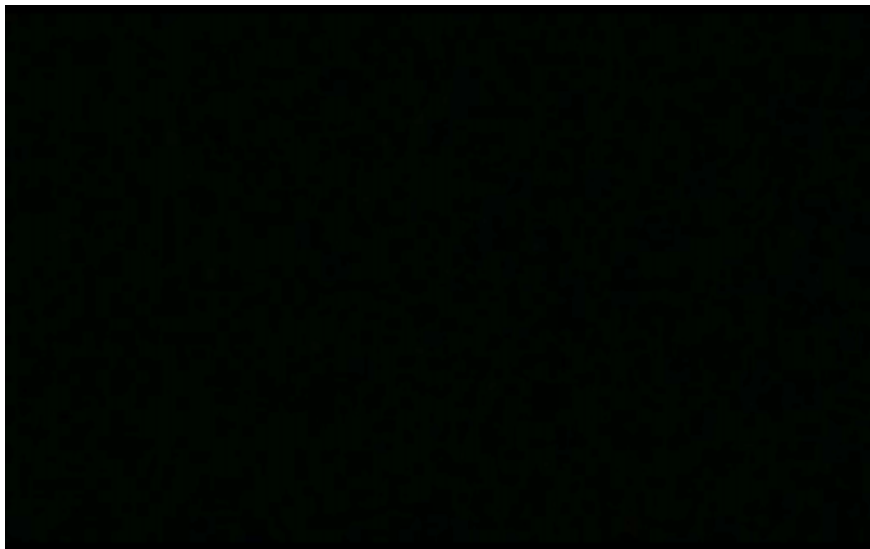
³³⁷ Citado en Lopate, p.80

³³⁸ “*Soy un ensayista*”, citado en Blümlinger (2007), p.50

³³⁹ “*Pienso en mí como ensayista*” (1972), en Rascaroli, p.84

³⁴⁰ Aumont, Bergala, Marie y Vernet (1996), p.87

³⁴¹ Weinrichter (2007), p.31



La imagen de la Felicidad según Marker, aislada (“enmarcada”) por dos planos negros que la separan de su opuesto dialéctico, en el inicio de *Sans Soleil* (1982)

Al ensayar una enumeración de características que puedan acotar el concepto de ensayo cinematográfico, la primera certidumbre a la que se llega es la extrema dificultad para acordar una definición común. Antes de tener suficientes ejemplos de muestra, los teóricos no tenían más remedio que escribir en futuro, de manera visionaria, intuyendo derivas posibles a partir de las potencialidades técnicas conocidas. Así, en su artículo fundacional de 1940, “El ensayo filmico. Una nueva forma de la película documental”, el cineasta alemán Hans Richter, escribía:

uno no puede confiar en fotografiar simplemente el objeto a representar como en el caso de una simple película documental, sino que, con los medios que sea, hay que intentar mostrar la idea del asunto. (...) De esta manera la película documental se enfrenta a la tarea de visualizar conceptos intelectuales. (...) Por esta razón me parece adecuada la definición de ensayo para esta forma filmica pues ya en la literatura la palabra “ensayo” implica el tratamiento de temas difíciles de una forma comprensible para todos.³⁴²

Otro visionario, Alexandre Astruc, defendía pocos años después que *«el lenguaje del cine no es ni el de la ficción ni el de los reportajes, sino el del ensayo»*, que necesita *«desligarse de la dictadura de la fotografía y de la representación fiel de la realidad para convertirse en un lugar de paso de lo abstracto»*³⁴³; e inventaba la teoría de la *caméra-stylo*, con la que se podría escribir, metafóricamente, al igual que se hace con una pluma: *«En la actualidad Descartes se encerraría en su habitación con una cámara de 16mm y película, y escribiría el Discurso del Método sobre la película, pues su Discurso del Método sería actualmente de tal índole, que sólo el cine podría expresarlo de manera conveniente.»*³⁴⁴

Pasadas las décadas, con numerosos ejemplos a desenterrar a lo largo y ancho del mundo, cada teórico o grupo de investigación procede a recopilar lo mejor que puede el mayor número de casos de estudio –lo cual está lejos de ser fácil, al no encajar estas obras en ninguna categoría habitual de distribución comercial³⁴⁵–, y saca conclusiones a partir de dicha muestra. En uno de los artículos decisivos que darán lugar a la nueva etapa de estudios sobre el cine-ensayo, el citado “History and/as autobiography: the

³⁴² Richter, p.187

³⁴³ Font, p.201

³⁴⁴ Astruc, p.221

³⁴⁵ Weinrichter (2007), p.13

essayistic in film & video” de 1989, Michael Renov partía del ensayismo de Montaigne y Barthes para iluminar una serie de características de esta traducción audiovisual: *«En el contexto presente, es el ensayo de Montaigne, uniendo indisolublemente exploración personal y socio-histórica (“la medida de mi mirada” y “la medida de las cosas”) el que aporta el terreno sobre el que la figura del film o vídeo-ensayo puede ser construida.»*; añadiendo sobre la decidida intromisión del yo en estas obras, que retaban los usos establecidos del cine de no ficción, que *«(e)sta autorreflexividad excede el lúdico gesto paródico de los modos (meta)ficcionales; en esta táctica textual, la interrogación de lo social no puede evitar la implicación de la fuente enunciativa.»*³⁴⁶

Pero incluso partiendo en muchas ocasiones de una selección de ejemplos muy cercana, presidida habitualmente por *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), las conclusiones resultan con frecuencia diferentes. Lo hacía explícito Antonio Weinrichter en la introducción a la monografía de referencia en castellano: *«No existe un acuerdo generalizado sobre lo que pueda ser un ensayo cinematográfico, y no lo habrá tampoco entre los diversos textos, originales o traducidos, que se contienen en este volumen.»*³⁴⁷ Con todo, el propio Weinrichter, al igual que el resto de teóricos que intentan domar el concepto para ponerlo a trabajar a su favor, propone una hipótesis de trabajo a partir de una serie de requisitos prácticos que hagan avanzar la teorización. Argumenta Weinrichter que una película deviene ensayística cuando

no propone una mera representación del mundo histórico sino una reflexión sobre el mismo, creando por el camino su propio objeto (no se limita al seguimiento de una realidad preexistente); privilegia la presencia de una subjetividad pensante (debe existir una voz reconocible) y emplea una mezcla de materiales y recursos heterogéneos (comentario, metraje de archivo, entrevistas, intervención del autor) que acaban creando una forma propia. Un modo reflexivo específico del cine que fabrica su propio objeto e idea los medios para dar cuenta de él.³⁴⁸

Otros teóricos proponen otras pistas complementarias con las cuales detectar este tipo de producciones supuestamente inclasificables. Christa Blümlinger, una de las figuras centrales en los estudios sobre el film-ensayo, escribía en 1992:

³⁴⁶ Renov, p.7

³⁴⁷ Weinrichter (2007), p.12

³⁴⁸ Ibid., p.13

la estructura de un ensayo fílmico se enfrenta a la convención de la cronología y la continuidad. Intenta construir su coherencia a partir de un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias entre elementos homólogos. Siguiendo la lección de Montaigne, el ensayista no aspira a un relato continuado de naturaleza autobiográfica sino a la creación de un retrato.³⁴⁹

Weinrichter cita otra de las aportaciones clave dentro del ámbito francés, la de Alain Bergala:

¿Qué es un film-essai? Es una película que no obedece a ninguna de las reglas que rigen generalmente el cine como institución: género, duración standard, imperativo social. Es una película “libre” en el sentido de que debe inventar, cada vez, su propia forma, que sólo le valdrá a ella. El documental, generalmente, tiene un tema, es una película “sobre”...Y este tema, por regla general, preexiste como tal en el imaginario colectivo de la época. (...) El film-essai surge cuando alguien ensaya pensar, con sus propias fuerzas, sin las garantías de un saber previo, un tema que él mismo constituye como tema al hacer esa película. Para el ensayista cinematográfico, cada tema le exige reconstruir la realidad. Lo que vemos sobre la pantalla, aunque se trate de segmentos de realidad muy reales, sólo existe por el hecho de haber sido pensado por alguien.³⁵⁰

Otro pensador crucial en el desarrollo de la teorización del ensayo, Philip Lopate, decía por su parte que «*un ensayo [literario] es una búsqueda que tiene como objeto descubrir lo que uno piensa sobre algo*»³⁵¹, y proponía cinco requisitos a partir de los cuales podía hablarse de film-ensayo: En primer lugar, «*un film-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtitulado o intertitulado*». En segundo, «*el texto tiene que representar una voz única, bien la del director o la del guionista. (...) Un ensayo no es un mero collage de citas textuales*». En tercer lugar, «*el texto tiene que representar el intento de trazar una línea de discurso razonado sobre un problema*». En cuarto lugar, «*el texto tiene que transmitir algo más que información; tiene que tener un firme punto de vista personal*». Y por último, «*el lenguaje del texto debería ser lo más elocuente, interesante y lo mejor escrito que fuera posible*»³⁵².

Una de las propuestas más completas es la de José Moure en la monografía *L'essai et le cinéma*. En su contribución, que titula gráficamente “Ensayo de definición del ensayo

³⁴⁹ Blümlinger (2007), p.55 [en la traducción al francés en *L'essai et le cinéma* la última palabra está traducida, creo que con más acierto, como autorretrato, y no como retrato]

³⁵⁰ Weinrichter (2007), p.27

³⁵¹ Lopate, p.67

³⁵² Ibid., p.68

en el cine” (“Essai de définition de l’essai au cinéma”), Moure esboza dos posibles maneras de definir el ensayo cinematográfico; en primer lugar, por sustracción: son ensayos los films que no son ficción, documental tradicional o cine experimental; por ejemplo: el diario íntimo, el diario de viaje, la carta, el autorretrato, la entrevista, el arte poético –como *Filming Othello* (Orson Welles, 1978), o *Scénario du film Passion* (Jean-Luc Godard, 1982)–. En segundo lugar, por comprensión, según el espacio dedicado al pensamiento discursivo, la reflexión o la meditación, en la manera en que abordan un tema: Por ejemplo: el ensayo político –como *Vent d’Est* (Groupe Dziga Vertov, 1970)–, el ensayo sobre arte –como *Le Mystère Picasso* (Georges Clouzot, 1956)–, sobre cine –*A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*, (Martin Scorsese y Michael Henry Wilson, 1995)–, el ensayo histórico –*Allemagne année 90 neuf zéro* (Jean-Luc Godard, 1991)–, ensayos consagrados a un objeto o lugar –*Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet, 1963), o el ensayo biográfico –*Monsieur et Madame Curie* (Georges Franju, 1956)³⁵³–.

A partir de ello llega Mouré a una definición de mínimos: «*El film-ensayo como puesta en forma de un trabajo de reflexión efectuado a través de las imágenes y los sonidos*»³⁵⁴. Y finaliza aportando su propia serie de requisitos, cinco características para tentar de balizar la forma ensayo: primero, el film-ensayo se presenta como un modelo que exhibe una operación de puesta en relación efectuada sobre materiales de referencia a menudo cultural. Segundo, la estructuración del film-ensayo apunta a establecer nuevas relaciones significantes entre estos materiales: se basa en nuevos entrecruzamientos, superposiciones, desplazamientos; opera por comparación y puesta en resonancia; y revela, en el interior de un proceso de rupturas y derivas, un pensamiento en acción. Tercero, el film-ensayo parte de una escritura reflexiva que propone simultáneamente una experiencia y la puesta en forma de la experiencia, un discurso y una reflexión sobre este discurso, una obra y su arte poética. Cuarto, el film-ensayo implica la presencia del ensayista, de un sujeto que se pone a sí mismo en escena, dirigiéndose a espectadores imaginarios o a sí mismo, mirando y mostrando sus imágenes o el mundo, tal y como lo hace Godard. Quinto y último, el film-ensayo

³⁵³ Moure, p.35

³⁵⁴ Ibid., p.36

privilegia el modo de comunicación dialógico y reserva un lugar preferente al espectador que inscribe en una relación de interlocución³⁵⁵.

Los autores de las dos monografías más recientes sobre el film-ensayo no se alejan en exceso de las teorizaciones francesas, alemanas y españolas. Laura Rascaroli pone el acento en la constante interpelación que el ensayo ejerce sobre el espectador, que está obligado a completar la obra con su presencia e interacción, lo cual genera una experiencia espectral más personal que la que produce un film de ficción, que raramente se dirige al espectador directamente³⁵⁶. Timothy Corrigan, por su parte, define el ensayo como una puesta a prueba de la expresividad subjetiva –con varios tipos de enunciación posibles–, a través de encuentros experienciales en la arena pública, el producto de lo cual se presenta como una figuración del pensamiento como una interpelación cinemática y una respuesta espectral.³⁵⁷

A pesar de la preeminencia del ensayo literario de raíz artística, basado en Montaigne, otros autores reivindican la importancia de esa otra tradición paralela del ensayo filosófico, que partiría de Descartes, y que designaría una cierta forma de producción científica. Ésta es la tradición en la que se fija un cineasta experimental como Guy Fihman en su texto para *L'essai et le cinéma*, que titula “El ensayo cinematográfico y sus transformaciones experimentales”³⁵⁸, y es también el enfoque de Luis Miranda en su texto para *La forma que piensa*, titulada “El cine ensayo como historia experimental de las imágenes”. Éste último afirma: «*el cine-ensayo es una práctica irónica, puesto que su discurso implica, en primer lugar, un trabajo de extrañamiento hacia su propio material; y en segundo lugar, de juego combinatorio con él*»³⁵⁹ En línea con esta influencia del cine experimental en el cine-ensayo, Miguel Fernández Labayen reivindica la presencia implícita de muchos de los rasgos del cine de vanguardia en este no-género, iluminando algunas prácticas del modelo vanguardista que se relacionan con el ensayo: la vigorización de la teoría y la crítica; la hiperconciencia de la primera

³⁵⁵ Moure, p.37

³⁵⁶ Rascaroli, p.35-36

³⁵⁷ Corrigan, p.30

³⁵⁸ Fihman, p.43

³⁵⁹ Miranda, p.147

persona discursiva, tanto a nivel productivo como receptivo; el realce del carácter procesual de la obra; el experimentalismo formal, el énfasis sensorial y la libre asociación poética; la contemplación del error como posibilidad expresiva; la voluntad didáctica; la variabilidad en el formato y duración de las películas; la proyección como experiencia abierta y no necesariamente continua ni completa; o la capacidad asociativa e igualdad corporativa³⁶⁰.

Termino esta breve aproximación a las teorizaciones del ensayo con una hipótesis muy sugerente aportada por Denis Lévy en *L'essai et le cinéma*, con la que mirar el film-ensayo con nuevos ojos: «*la impureza del cine moderno (cine de ensayo incluido) le haría más bien tomar prestadas sus operaciones a la poesía y la música, mientras que el cine clásico, por ejemplo el de Hollywood, se situaría en cambio del lado de la épica y lo novelesco.*»³⁶¹

5. El film-ensayo sobre arte

En *Van Gogh à Paris... Repérages* (1988), André S. Labarthe parte de un hallazgo en primera persona: preparando un film de encargo sobre Van Gogh, el cineasta reúne por azar sobre una mesa de café las dos postales de arte que había comprado en los días previos. Al mirarlas con detenimiento, se produce un sorprendente efecto de colisión entre imágenes lejanas: una de ellas es la reproducción del cuadro con las botas de Van Gogh pintadas por él mismo en 1886; la otra, un detalle de los pies del Cristo de la *Crucifixión* (1512-16) de Grünewald. En un momento decisivo, Labarthe descubre una afinidad latente que conecta ambas creaciones: las botas torturadas de Van Gogh son el perfecto calzado para los pies torturados del Cristo proto-expresionista del alemán³⁶². De este encuentro inesperado, ambas obras quedan transfiguradas para siempre.

³⁶⁰ Fernández Labayen, p.159

³⁶¹ Lévy, p.141

³⁶² El cineasta explicó su descubrimiento por azar en la presentación de la película en Madrid, el 24/4/13



Unión ensayística de ideas e imágenes en primera persona en *Van Gogh à Paris... Repérages* (André S. Labarthe, 1988)

El encuentro entre dos imágenes lejanas es una de las claves de la poesía, explicitada por Lautreamont —«bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas»³⁶³—, o Pierre Reverdy —«La imagen es una creación pura del espíritu. No puede nacer de una comparación sino del acercamiento de dos realidades más o menos lejanas. Cuanto más lejanas y justas sean dos realidades al ser aproximadas, más fuerte será la imagen —y más tendrá de potencia emotiva y realidad poética. Dos realidades que no tienen ninguna relación no pueden aproximarse de manera útil.»³⁶⁴—. André Breton se obsesionará por el primero y citará también al segundo en su Manifiesto Surrealista de 1924, y esta idea se convertirá en una de las claves del Surrealismo. Pero esta idea es también, por supuesto, una de las claves del film-ensayo, como ha dejado claro Godard al citar en numerosas ocasiones el «*lointaines et justes*» de Reverdy, hasta el punto de hacerlo uno de los puntos centrales de su teoría del cine, como vemos, ante todo, en ese “film-ensayo sobre cine” por excelencia que es *Histoire(s) du cinéma* (1988-98)³⁶⁵.

En la fusión de ambas tradiciones teóricas y prácticas, la del cine sobre arte y la del cine-ensayo, se produce un chispazo de enorme interés operativo. El film-ensayo sobre

³⁶³ Lautréamont (1973), p.234

³⁶⁴ «L'Image est une création pure de l'esprit. Elle ne peut naître d'une comparaison mais du rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées. Plus les rapports des deux réalités rapprochées seront lointains et justes, plus l'image sera forte - plus elle aura de puissance émotive et de réalité poétique. Deux réalités qui n'ont aucun rapport ne peuvent se rapprocher utilement. (...)», Pierre Reverdy, “L'image”, 1918

³⁶⁵ Sobre este film clave se pueden consultar las obras de Ruiz Martínez, Oubiña, Scemama o Hardouin.

arte es, por un lado, la clave teórica que permite leer con gran coherencia la mayor parte de films sobre arte antes considerados inclasificables; por otro, y al mismo tiempo, es la clave práctica que permite a los cineastas movilizar desde un creciente virtuosismo auto-reflexivo todos los recursos audiovisuales inventados a lo largo de un siglo para medir el cine con las obras de arte, para hacerlo dialogar con ellas desde su especificidad como medio y como arte con una gramática y posibilidades expresivas propias. El film-ensayo sobre arte es el género, o anti-género, donde caben todos los registros anteriores de cine sobre arte, incluida la ficción, incluido el experimental y el videoarte, incluidas todas las tendencias propuestas en la primera parte, unidos y retrazados desde un pensamiento discursivo. Es fruto, al igual que el film-ensayo general, de una toma de consciencia del género sobre su propia historia y sus propias posibilidades.

El film-ensayo sobre arte no sería, en todo caso, una reunión caprichosa de dos prácticas cinematográficas: sería quizá la fórmula que permitiría una determinada culminación de ambas prácticas como tales. De un lado, el cine sobre arte retomaría al cruzarse con el ensayo el entusiasmo de los primeros años por la experimentación cinematográfica consciente, previa a la estandarización, posicionándose desde la gramática propia del medio contra los otros medios confrontados, desde la pintura a la poesía; esto lo haría recuperando la libertad creativa de los pioneros –los Emmer, Resnais, Storck o Haesaerts–, pero con el conocimiento de las posibilidades audiovisuales expandidas con que contamos hoy en día, y que incluyen los lenguajes multimedia, la interacción, el museo. El film-ensayo, por su parte, alcanzaría un efecto igualmente decisivo al cruzarse con el cine sobre arte: si, como se ha afirmado³⁶⁶, utilizar imágenes propias o ajenas del mundo real para releerlas en segundo grado puede considerarse la esencia del film-ensayo, realizar esa misma operación a partir de obras de arte –que son ya en sí mismas lecturas en segundo grado de la realidad, una reducción simbólica del mundo en base a una estética propia desarrollada por el artista–, sería entonces una suerte de representación en segundo grado a partir de otra representación³⁶⁷: esto es, el film-

³⁶⁶ Weinrichter (2007), p.27

³⁶⁷ Bazin (2006), p.216: Escribe Bazin que la paradoja del film sobre pintura consiste en *"utilizar una obra ya totalmente constituida y que se basta a sí misma. Pero es precisamente porque realiza una obra en segundo grado, a partir de una materia ya estéticamente elaborada, por lo que arroja sobre aquélla una nueva luz."*

ensayo sobre arte sería una forma de film-ensayo al cuadrado. Y la misma diferencia habrá entre componer un retrato ensayístico de una persona particular –por ejemplo, un familiar o pareja del cineasta, como en los casos de Alan Berliner o Alain Cavalier– y componer un retrato de un artista. En éste último, el ensayista tendrá campo abierto para poner en conflicto su propio lenguaje creativo con el de dicho artista, pudiendo diseñar un juego de espejos que arroje luz sobre la propuesta estética de ambos –porque todo ensayo es una forma de autorretrato, como ya defendió Blümlinger³⁶⁸–, a la vez que ilumina los mecanismos íntimos del cine.

El film-ensayo contiene además un rasgo decisivo para medirse con los procesos artísticos, que le permite llegar más lejos que cualquier otro formato audiovisual: su carácter de film que expone un pensamiento en acto; esto es, su carácter de film construido a base de meandros, digresiones, errores, búsquedas, decisiones estéticas compartidas con el espectador. El film-ensayo no es un producto audiovisual que pone en imágenes un conocimiento previo, perfectamente cerrado, ordenado y con pretensión de verdad objetiva, como ocurre en la mayor parte de los documentales y *biopics* de arte, que se limitan a calcar biografías y corpus convenidos de obras maestras en libros previos de historia del arte. El film-ensayo problematiza las verdades asumidas, pasa de nuevo al artista por la lente de la cámara como se pasa una gota de sangre por un microscopio –aunque con resultados no necesariamente objetivos–, le mira moverse por el estudio, se re-escenifican físicamente imágenes del pasado para analizar su construcción, se abren puertas laterales que iluminan oblicuamente el estricto análisis teórico de una obra.

El término “ensayo” ya se aplicaba en relación a películas sobre arte en los años cincuenta, pero estaba aún lejos de tener el sentido que hoy podemos darle. Ya en 1945, el propio Luciano Emmer había defendido su primera película como un experimento sin garantía de éxito, lo cual entroncaría con quienes defienden la acepción experimental del término “ensayo”:

No se trataba solamente de rodar un cortometraje con una serie de fotografías de una pintura; había ahí un contenido humano, un drama lineal que habría también podido

³⁶⁸ Blümlinger (2007), p.55

revivir en el film. Oíd bien: habría también podido revivir, era un azar, no una necesidad; un elemento nuevo intervenía con el cual había que contar absolutamente.³⁶⁹

En el artículo clave que citamos en la primera parte, André Bazin llamó “ensayos” a la corriente de películas sobre arte que encarnaban Emmer y Resnais, en oposición a las más académicas de Ragghianti, o al film de Storck y Haesaerts. Escribía Bazin:

Lo que me parece decisivo en los ensayos cinematográficos de Luciano Emmer, Storck, Alain Resnais, Pierre Kast y algunos otros, es que han conseguido precisamente "solubilizar", por decirlo así, la obra pictórica en la percepción natural, de tal manera que basta con tener ojos para ver, y no se necesita ni cultura ni iniciación para gozar de una manera inmediata, podría incluso decirse que a la fuerza, de la pintura, impuesta al espíritu por las estructuras de la imagen cinematográfica como un fenómeno natural.³⁷⁰

André Thirifays defenderá por su parte, en el segundo catálogo del film sobre arte patrocinado por la UNESCO, en 1950, que el film de Glauco Pellegrini *L'esperienza del Cubismo*, es un “ensayo” para explicar una teoría estética, aunque cree que fracasa en su intento por reducir a muy pocos minutos un tema como el Cubismo, demasiado complejo³⁷¹. Poco después, en su libro *Beaux-Arts et cinéma*, de 1956, Henri Lemaître proponía tres clases de film sobre arte: film sobre arte biográfico o histórico, film sobre arte crítico, y film sobre arte poético. La segunda de ellas correspondería a la postura de ensayo crítico defendida por Thirifays, pero es la tercera, la que Lemaître consideraba la forma más difícil y acabada y en la que estaban incluidos films de Emmer, Resnais, Curt Oetl, Lo Duca o Pierre Kast, la que compartiría uno de los rasgos decisivos de lo que hoy entendemos como film-ensayo: si el film sobre arte poético es verdadero, dice Lemaître, es único cada vez, porque es esencialmente descubrimiento³⁷².

En nuestros días se ha ido estrechando el cerco sobre la singularidad de un tipo de películas que hacen de la originalidad su bandera, aun sin relacionar específicamente estas estrategias con las teorías del cine-ensayo. Por ejemplo, escribe Marsolais:

Ciertos cineastas se dedican a desbaratar las estrategias narrativas clásicas, a través de una serie de efectos de ruptura, situaciones imprevisibles y abandonos sucesivos, para dejar perplejo al

³⁶⁹ Emmer (1950), p.60

³⁷⁰ Bazin (2006), p.214

³⁷¹ Thirifays, p.8

³⁷² Lemaître (1956), p.87ss

espectador e incitarle a efectuar él mismo el trabajo de lectura de imágenes y sonidos, con el fin de que llegue a tomar en consideración la escritura filmica por ella misma, como referente determinante.³⁷³

Pero a continuación cita Marsolais una serie de películas, desde el *Caravaggio* de Derek Jarman a *Thirty-two short films about Glenn Gould*, de François Girard, que se situarían en mi opinión más del lado del biopic “transgredido” que del film-ensayo sobre arte: la primera con algunas rupturas a modo de anacronismos; la segunda en toda su espléndida variedad de fórmulas de transgresión.

Partiendo del citado estudio de Pascale Cassagnau, que proponía una serie de nuevos realizadores franceses de cine sobre arte que podían considerarse como “autores”, la investigadora italiana Paola Scremin también ha cartografiado un tipo de producción con fisionomía propia en algunas producciones internacionales, donde asimismo, «el universo del artista deviene autorretrato del cineasta»:

Lo mismo vale para ciertos productos de la cinematografía independiente internacional (*Les muses sataniques*. Félicien Rops, Therry Zéno, 1983; *Morandi*, Frédéric Rossif, 1992; *Panamarenko. Portrait en son absence*, Claudio Papienza, 1997). El mensaje de un film sobre arte surge de una doble puesta en escena, de un cara a cara, de una confrontación directa entre realizador y tema y esto, sea en el caso en que se traten obras antiguas donde no está presente el ejecutor (*Le martyre de Saint Sébastien. Voyage iconographique*, Eric Pauwels, 1989; Caspar David Friedrich, Peter Schamoni, 1989), sea en el caso contrario (*Portrait du peintre dans son atelier*, Boris Lehman, 1985). Por ello los pintores no son artistas sino actores, y esto sucedía a Picasso ya en los muchos films de los años cincuenta, como a cualquier artista contemporáneo que hoy se presta a un film sobre arte, en particular un performer como Marina Abramovich (*Balkan Baroque*, Pierre Coulibeuf, 2000).³⁷⁴

Tampoco todas las películas convocadas por Scremin para ilustrar estas prácticas novedosas son desde luego film-ensayos sobre arte, aunque alguna de ellas, ante todo *Le martyre de Saint Sébastien. Voyage iconographique* (Eric Pauwels, 1989), sea un extraordinario ejemplo de ello, con todas las características posibles del género: desde la enunciación con voz *en off* en primera persona al viaje físico y conceptual, de la grabación muy física de las obras con cámara digital en mano –opuesta al *banc-titre* que defendía Pierre Samson para *L’Archipel Caracciolo*– a la lectura subjetiva de una

³⁷³ Marsolais, p.70

³⁷⁴ Scremin (2003), p.574

iconografía conocida, releída a modo de espejo psicoanalítico; no en vano, esta película fue realizada por el creador de uno de los film-ensayos más importantes de la historia del género, la hipnótica *Les films rêvés* (2010). Sin embargo, la mayor parte de estos títulos de Scremin están lejos de encajar en nuestra propuesta de clasificación; por ejemplo, el *Friedrich* de Schamoni es un perfecto *biopic* de ficción; en *Les muses sataniques* Thierry Zéno delega toda enunciación al montar imágenes del pintor exclusivamente con textos del propio pintor para recorrer su vida y pensamiento, formando una suerte de autorretrato donde Zéno queda voluntariamente excluido; el *Morandi* de Rossif, por su parte, es un documental que recorre de forma estrictamente cronológica la vida y obra del pintor, si bien con intrusiones puntuales que informan del contexto internacional, deliberadamente –obstinadamente– omitido por Morandi en su pintura.

Para aproximarnos más a una cierta teorización del film-ensayo sobre arte hay que abandonar los estudios de cine sobre arte y pasar directamente a los de film-ensayo. En *L'essai et le cinéma*, la monografía francesa de 2003, Sylvie Rollet analizaba como un film-ensayo la película de Paradjanov sobre el pintor Pirosmeni, *Arabescos sobre un tema de Pirosmeni* (1985). Rollet estudiaba algunas de las operaciones de Paradjanov en relación a las teorías de Eisenstein sobre el montaje, y concluía que Paradjanov se aleja de la dirección de cine occidental, con su campo-contracampo, porque él «no instituye un campo de visión, sino un proceso de pensamiento.»³⁷⁵ La otra clave última para denominar “ensayo” a la película de Paradjanov era que, en última instancia, se trata de un autorretrato encubierto, que se separa de los documentales sobre pintura – cita el *Van Gogh* de Resnais, el *Georges de la Tour* de Cavalier, o *Le mystère Picasso* de Clouzot–. Y convoca en su defensa esta cita de Paradjanov: «en mis películas las personas no se hablan. (...) Es cierto, pero en la pintura las personas se miran pero no se hablan. (...) La pintura es muda, mis films también.»³⁷⁶ He aquí pues un estudio concreto de un ensayo sobre arte, pero que no tiene en cuenta, en cambio, la larga tradición teórica del cine sobre arte –que Rollet engloba en ese cajón de sastre homogéneo de los “documentales sobre pintura”– para establecer una reflexión de

³⁷⁵ Rollet, p.177

³⁷⁶ Ibid., p.172

conjunto sobre la aportación de este nuevo dispositivo a la muy heterogénea evolución del cine sobre arte.

Siguiendo en los estudios específicos sobre el film-ensayo, quizá la aportación decisiva y más cercana a lo que intentamos desarrollar aquí sea la realizada por Timothy Corrigan en su monografía recién aparecida sobre el tema. Corrigan propone en el último capítulo de su libro sobre el film-ensayo la idea de “cine refractivo” (“refractive cinema”), a partir de la noción pareja de John Mullarkey en su libro *Refractions of reality: philosophy and the moving image*. En éste, Mullarkey esbozaba una idea de cine que multiplica sus capas de sentido al cruzarlo con la Filosofía, teorizando cómo, gracias a ello, se logra que algunas películas, metafóricamente, “piensen”³⁷⁷. La idea, añade Corrigan, estaba ya en Bazin –pero de nuevo en relación a ese tipo de películas como el *Van Gogh* de Alain Resnais, que hoy no consideramos film-ensayos–; Bazin introduce esta noción en su artículo de 1948 sobre la adaptación, “L’adaptation, ou le cinéma comme digeste”, donde propone la noción de cine refractivo como modelo de un tipo de adaptación que él compara con el museo imaginario de André Malraux. La adaptación cinematográfica deriva en un nuevo original, como ocurriría con las críticas de Baudelaire sobre Delacroix, de Valéry sobre Baudelaire, o de Mallarmé sobre El Greco. A partir de estas ideas, Corrigan construye la noción de “cine refractivo” para un tipo de películas donde el cine reacciona ante otras formas de pensamiento que pertenecen a la esfera pública, como la economía, la política, la tecnología, la historia o la cultura: «*Más que imitar términos y cuestiones estéticas –dice Corrigan–, las refractan y reflejan. Más que actuar como comentarios artísticos, lo que llamaré cine refractivo recrea el arte como crítica abierta*»³⁷⁸. «*Este tipo particular de film-ensayo –continúa Corrigan– no son simplemente films que incorporan metáforas de lo cinematográfico como parte de la narración sobre, por ejemplo, amor y pérdida, sino films que escenifican y dispersan el propio acto crítico de pensar cinematográficamente*»³⁷⁹. Partiendo de Foucault, Corrigan sitúa históricamente el paso dado por el ensayo desde

³⁷⁷ Citado en Corrigan, p.215

³⁷⁸ Corrigan, p.183: “*Rather than mimic aesthetic terms and questions, they refract and reflect them. Rather than acting as artistic commentaries, what I will call refractive cinema reenacts art as open-ended criticism*”

³⁷⁹ Ibid, p.182: “*enact and disperse the critical act of thinking cinematically itself*”

el comentario a la crítica en la historia de la literatura, y lo aplica a las prácticas audiovisuales:

Si la tradición de films sobre objetos, prácticas o figuras estéticas puede ser descrita como comentarios en el sentido más flexible del término, los film-ensayos refractivos a través de su espectro de diferencias, describen el paso hacia la crítica. En este sentido, el cine refractivo es la esencia de la dinámica ensayística, una dinámica que Foucault marca históricamente cuando localiza un cambio radical en el pensamiento occidental en el siglo XVI, evidenciado específicamente en los escritos de Montaigne. A partir de esos comienzos, el saber ensayístico emerge, de acuerdo con Foucault, al posicionarse entre los comentarios descritos en anteriores respuestas a textos bíblicos y filosóficos y las respuestas críticas de sistemas científicos que llevarían a cabo análisis en la era moderna. (...) el lenguaje ya no simplemente glosa un texto sino que interviene para investigar, descifrar, e interpretar las posibilidades y límites de ese lenguaje.³⁸⁰

Es, en definitiva, una suerte de forma de deshacer la obra de arte o película de partida:

lo refractivo sugiere una forma de “deshacer” la obra de arte o la película (...) el cine refractivo rompe y dispersa el arte u objeto que trata, lo hace astillas o desvía de maneras que dejan la obra original diseminada y a la deriva en un mundo exterior. Más que la idea mimética de un espejo que refleja el mundo, estos films disponen una cadena de espejos, (...) que dispersan la imagen a través del espacio social. Sea el objeto otro medio artístico u otro film, estas películas interrogan ante todo su propio régimen representacional, no tanto para llamar la atención sobre ellos en una relación más o menos binaria, sino para llamar la atención del mundo como campo multidimensional donde el film debe ser finalmente pensado.³⁸¹

Lo cual entroncaría con la conflictiva propuesta esbozada por Leutrat en *L'essai et le cinéma* de que toda adaptación –o pareja de libros o films en forma de díptico, explícito o implícito– tiende al ensayo³⁸², contestada por Weinrichter con escepticismo, porque aceptar este supuesto implicaría ampliar el término hasta un extremo que inutilizaría en la práctica su aplicación³⁸³. El cine refractivo, para Corrigan, se basaría sin embargo en esta idea de adaptación: «*En tanto que el cine refractivo es una práctica adaptativa que es esencialmente crítica reflexiva más que comentario asimilativo, el centro de este tipo de film-ensayo es la recreación [reenactment]*»³⁸⁴; pero lo haría con un matiz, que tiene

³⁸⁰ Ibid, p.187

³⁸¹ Ibid, p.191

³⁸² Leutrat, p.237ss

³⁸³ Weinrichter (2007), p.23

³⁸⁴ Corrigan, p.196

que ver con el grado e intencionalidad de la distorsión de la segunda obra respecto de la primera: según Corrigan hay simples representaciones cinemáticas de los textos de partida, hay comentarios creativos –por ejemplo, el *Faust* de Georges Fagot, de 1904– y hay adaptaciones ensayísticas refractivas. El comentario se relacionaría con la adaptación cinematográfica –literatura-cine– y la crítica con lo ensayístico. El comentario se asociaría, además, a la fidelidad, y lo ensayístico al escándalo. A partir de la Segunda Guerra Mundial comienzan a aparecer más adaptaciones como crítica que distorsionan el original ensayísticamente: por ejemplo, *Henry V* (L. Olivier, 1944), que cambia el escenario teatral por espacios abiertos, *Le mépris* (J. L. Godard, 1963), *Berlin Alexanderplatz* (R. W. Fassbinder, 1980) o más recientemente *Adaptation* (Spike Jonze, 2002).

Estos ejemplos convocados por Corrigan como cine refractivo, en base a su carácter de adaptación, se salen como vemos de la idea que vamos acotando de film-ensayo sobre arte. Más allá de la adaptación refractiva, Corrigan incluye en la idea de cine refractivo películas en las que hay un gran consenso sobre su condición de film-ensayos, como *F for fake* (1973) o *Filming Othello* (1978), ambas de Orson Welles. Sin embargo, hay otras más dudosas, que también podrían entrar, en base a ciertos de sus parámetros, como *Le mystère Picasso* (G. Clouzot, 1956), y finalmente otras que poca gente consideraría film-ensayo según los debates actuales, a pesar de que todos ellos entrarían en la fórmula de “refractive cinema”: el *Van Gogh* de Resnais, el *Munch* de Watkins, *La hipótesis del cuadro robado* de Ruiz, *32 cortos sobre G. Gould* de Girard, *The tango lesson* de Sally Potter, o *El arca rusa* de Sokurov. Algo parecido ocurre con la lista de films que tratan sobre films, uno de los caladeros principales de posibles film-ensayos, donde junto a ensayos evidentes, como *Un día en la vida de Andrei Arsenevich* (Chris Marker, 1999), la noción de cine refractivo admite todas las películas sobre rodajes, incluyan o no algún elemento ensayístico, como *Hearts of darkness: a filmmaker's apocalypse* (Fax Bahr, George Hickenlooper, 1991), y películas como *Jacquot de Nantes* (Agnès Varda), que en mi opinión hay que encuadrar más bien en el ámbito de las revisiones del *biopic* de ficción.

Partiendo de todas estas ideas trataremos de delimitar con mayor precisión las singularidades que se producen en el encuentro entre el cine sobre arte y el film-ensayo;

singularidades que determinan, como anuncié al principio, una cierta culminación de las potencialidades de ambos hasta el punto de que, a día de hoy, podemos considerar que es en el espacio de este encuentro donde se localizan un número no menor de los más clarificadores ejemplos de las posibilidades de ambas tradiciones audiovisuales.

CAPÍTULO 2

UNA TIPOLOGÍA DEL FILM-ENSAYO SOBRE ARTE

Una manera de acometer el estudio de este entrecruzamiento de campos es la de partir de algunas de las categorías propuestas habitualmente para el film-ensayo, y analizar cómo estallan y multiplican sus capas al hacer del arte su tema. Varias de dichas categorías se revelarán enseguida muy útiles, como el retrato, el autorretrato, el cuaderno de notas o la carta; otras sólo en contadas ocasiones serán aplicables, como el diario, que en el caso del cineasta pesa más como autorretrato consciente o como apunte creativo –que estudiaré aparte– que como una categoría independiente. Y hay una forma por encima de las citadas, en fin, que le es específica y connatural al film-ensayo sobre arte, y que denominaré “diálogo estético”, donde el film surge de la colisión entre dos universos estéticos previos a él.

1. El retrato ensayístico de artista

Antes de llegar al cine, el retrato fue un género literario, pictórico, escultórico y fotográfico. Su traducción cinematográfica tiene múltiples vías, organizadas siempre alrededor de un personaje protagonista, que será el objeto de análisis. La denominación la han reclamado para sus obras cineastas de toda condición, y éstas van desde el documental clásico a modo de biografía literaria –que tiene en el *biopic* su equivalente de ficción, y que comparte sus mismos vicios– al retrato fragmentado e incidental de algunos aspectos representativos de la personalidad. En el cine sobre arte, el retrato puede igualmente ceñirse a la biografía ignorando la producción artística, inferir la biografía a partir de la producción artística, o intentar una combinación equilibrada de ambas.

El retrato ensayístico funciona de una forma más compleja que el mero retrato, de acuerdo con las posibilidades expandidas del cine-ensayo. Entre las producciones recientes de nuestro país pueden encontrarse dos ejemplos del máximo interés. En *Las variaciones Marker* (2007), Isaki Lacuesta juega según una forma musical con algunas

de las variables que conforman los perfiles de este esquivo cineasta francés amante de los gatos. Es un retrato ensayístico de un ensayista, y uno, además, que juega permanentemente a la paradoja de exhibir su personalidad ocultando su imagen, paradoja que rescata Lacuesta para dialogar con su posible imagen a través de metáforas.



En una de las variaciones de *Las variaciones Marker* (2007), Isaki Lacuesta ensaya un retrato ensayístico de Chris Marker poniendo sus imágenes en conflicto con otras imágenes próximas.

En *A story for the Modlins* (2012), el brasileño afincado en Madrid Sergio Oksman construye un retrato ensayístico imaginario, a partir de los documentos tirados a la basura tras la muerte de una familia. El fotógrafo Paco Gómez había encontrado unos años antes el material en una acera de la calle Pez de Madrid, y propuso a Oksman contar cinematográficamente la historia de esta familia norteamericana también afincada en Madrid. Oksman decidió saber lo mínimo sobre la familia a la hora de construir su película, y proponer otra fórmula: no la historia de los Modlin, sino una historia para los Modlin. Con un dispositivo visual sugerido tras la visita a una exposición de Hans-Peter Feldmann en el Museo Reina Sofía de Madrid –que también remite al utilizado por Harun Farocki en varios de sus film-ensayos–, Oksman reordena y presenta las fotografías con las manos visibles dentro del encuadre; es una sugerencia de la manipulación física subrayada, que lo es de las imágenes fotográficas, pero ante todo de las imágenes cinematográficas, incluido el relato y su estructuración.



En *A story for the Modlins* (2012), Sergio Oksman imagina un posible retrato ensayístico de una excéntrica familia norteamericana, a partir de las fotografías y documentos abandonados en una calle de Madrid tras su muerte.

La familia protagonista de este retrato funciona exactamente al contrario que el resto de retratos ensayísticos de artista: no se trata de artistas que hayan desarrollado un universo reconocible, con el cual el cineasta y el espectador negocien una serie de expectativas y reconocimientos a diversos niveles; se trata de una familia de artistas fallidos que no tuvieron éxito alguno en la vida –más allá de una fugaz aparición del padre como figurante en *La semilla del diablo* (*Rosemary's baby*, Roman Polanski, 1968)–, y que

realizaron la práctica totalidad de su vida y obras –pintura, escultura, fotografía– en la estricta intimidad de su piso del centro de Madrid. Así pues, el cineasta tiene, por un lado, la enorme



dificultad de la recomposición del rompecabezas de documentos dispersos sin asideros previos fijados sobre una

Margaret Modlin junto a sus cuadros del Apocalipsis en *A story for the Modlins* (2012)

personalidad artística y su búsqueda creativa; pero tiene también, por otro lado, la tremenda felicidad de poder ser enteramente libre en la creación de los múltiples relatos que salen como líneas de fuerza inagotables en todas direcciones a partir de ellos.

En España contamos además con algunos ejemplos de aproximación a una figura artística por parte de sus descendientes, que se inscriben en el género documental pero desbordándolo levemente hacia el ensayo en virtud de un acercamiento en primera persona encarnada a su tema; un acercamiento que es capaz de poner en conflicto la historia oficial al ponerla en contacto con la propia memoria. En *Cuadernos de contabilidad de Manuel Millares* (Juan Millares Alonso, 2005), la hija del artista canario Manolo Millares parte de las memorias que redactó su padre en varios libros de contabilidad, para reconstruir tanto su universo creativo como su biografía. Eva Millares no se limita a seguir e ilustrar el relato cronológico que su padre dejó marcado en estos libros, donde se recorren dolorosos episodios como las purgas fascistas en las islas a partir de 1936, o las interminables épocas de hambre en la posguerra. Guiada por una intención sincera de conocer y comprender mejor a su padre, muerto demasiado joven, pone en conflicto todo el relato con el resto de memorias coetáneas –las de los hermanos, familiares, amigos, y también las de algunos especialistas en su obra, como Juan Manuel Bonet– para llevar la búsqueda audiovisual –y personal– más lejos de lo que ya podía leerse en este texto publicado siete años antes. Hay sin embargo una cuestión que separa a esta obra de la mayoría de ejemplos tratados aquí de cine-ensayo:

la dirección de la película está descentrada respecto de una identidad ideal entre el punto de vista del autor y el del guía, al no correr la obra audiovisual a cargo de la propia Eva Millares, sino de otro familiar, el profesor de Bellas Artes Juan Millares Alonso, sobrino del pintor, que no aparece encarnado en la obra, en la búsqueda. Esta cuestión aparece ajustada en otra obra anterior de estructura comparable, *Chillida, el arte y los sueños* (1998), donde la hija de Eduardo Chillida, Susana – que es cineasta, pedagoga y psicóloga–, actúa a la vez de directora y guía; y su búsqueda, igualmente en forma de rompecabezas donde se va reconstruyendo la estética y la persona, se recompone con el filtro de la memoria personal, que se pregunta, a partir de entrevistas a su padre, sobre la creación etapa a etapa de una personalidad estética reconocible de manera internacional. Esta obra es



En el film *Cuadernos de contabilidad de Manolo Millares* (2005), Eva Millares reinterpreta en primera persona los libros de contabilidad en los que su padre escribió sus memorias.



En *Chillida, el arte y los sueños* (1998), Susana Chillida reflexiona sobre la manera de construir un retrato, a la vez, de su padre como artista y como padre.

además resultado de la investigación doctoral de Susana Chillida, y como útil complemento a la cinta tenemos la tesis publicada como libro, donde la directora se pregunta por las variables que entran en juego a la hora de construir una película sobre arte, y en concreto a la hora de construir una película biográfica sobre un familiar que es además una figura pública³⁸⁵.

³⁸⁵ Ver Chillida Belzunce (2004)

En algunos de los ejemplos más ambiciosos de retrato ensayístico, el autor utiliza al personaje como escenario de conflictos cruzados, le utiliza como llave para abrir otras cuestiones, contextos más amplios, al tiempo que le permite pensar sobre su propia



Rostros de Medvedkine en *Le tombeau d'Alexandre* (Chris Marker, 1992)

singularidad y convicciones. El retrato de Koumiko Muraoka por Chris Marker en *Le mystère Koumiko* (1965), que el cineasta titula en referencia explícita –e irónica– a *Le mystère Picasso* (1956), es una llave para aproximarse en primera persona, como extranjero, a ese Japón radicalmente nuevo de los años 60, surcado de agudas contradicciones. En el extremo opuesto de Picasso, Koumiko es una persona completamente desconocida que Marker carga de significado, al modo del trabajo de los artistas surrealistas sobre los maniqués de moda. En el caso del retrato ensayístico de un artista, a diferencia del retrato ensayístico de un desconocido, el autor entra en diálogo con la obra del retratado, con su propuesta estética previa, que a su vez puede abrir cuestiones que conciernen a las propias posibilidades de representación; permiten realizar análisis críticos sobre las implicaciones de dicha representación estética, que hacen que el cineasta pueda llegar más lejos en el trabajo de su propio medio. El retrato de Aleksandr Medvedkin por Marker en *Le tombeau d'Alexandre* (1992) es un retrato escrito en primera persona, con plena complicidad, donde se analiza la biografía, las decisiones estéticas tomadas como cineasta, los logros artísticos e invenciones de enorme relevancia como el cine-tren –especialmente para Marker, que retomará y

adaptará su idea a la Francia de los sesenta–. Pero la película de Marker no se limita a este estudio crítico de la filmografía del autor: se expande en líneas abiertas hasta abarcar como una *matrioshka* las carcasas contenidas en potencia en su relato.

Un retrato ensayístico de Medvedkin no será sólo un retrato más o menos objetivo y cronológico de Medvedkin –como ocurriría en un documental tradicional–, sino que recorrerá distintas capas superpuestas para acabar explicando, a la vez, la filmografía de Medvedkin, la historia y contradicciones del cine soviético, y la historia y contradicciones –y traiciones– de todo el proyecto soviético en sí mismo, poco después de su derrumbe final. Todo ello, por supuesto, con las herramientas del ensayo: voz en primera persona, enunciación, digresión, exposición de los mecanismos narrativos utilizados, organización libre de los materiales como se haría en un poema, y paréntesis insólitos, como ese interludio que divide la película, *Chat écoutant la musique*, que lejos de ser un capricho sin relación alguna con el tema de la película, nos habla de una obsesión compartida por los gatos, obsesión que revela la personalidad de ambos hasta un extremo al que quizá no llegaría una explicación *en off*.



Relato en primera persona con enunciación explícita: Marker pone en relación las cámaras de mano (y el cine derivado de ellas) de los años veinte y noventa, le deja su cámara al cámara de Medvedkin, y se inscribe “accidentalmente” en una esquina del espejo durante la grabación. *Le tombeau d’Alexandre* (1992)

Los retratos y autorretratos se han vuelto los más prevalentes de los film-ensayos, escribe Timothy Corrigan³⁸⁶, quien afirma que entre los *biopics* de ficción y los retratos en formato documental no hay ninguna diferencia esencial: comparten su fórmula de construcción u organización de historias o contrahistorias a través de la imagen de un individuo coherente³⁸⁷. Hasta qué punto esto es cierto lo hemos comprobado recientemente con el retrato de Jim Morrison por Tom DiCillo en *When You're Strange* (2009), casi idéntico al retrato de Morrison en el *biopic* de Oliver Stone *The Doors* (1991). El retrato ensayístico funciona de otra manera:

*Contra los mitos del retrato como vehículo de expresión, definido por espontaneidad y profundidad, por expresión/discurso/lenguaje directos, y por la significación de gestos y contacto visual, el retrato ensayístico se desarrolla, comúnmente y específicamente, como una entrevista (interview) o entre-vista (inter-view) en el que el sujeto ocupa lo que Trinh [T. Minh-ha] identifica como el intervalo en el interior de la expresión. (...) De esta manera, la subjetividad ensayística se vuelve una inter-subjetividad dinámica*³⁸⁸

Esta “inter-subjetividad dinámica” de que habla Corrigan alcanza su culminación, sin duda, en el retrato ensayístico de un artista. En él, el retratado es también observado como escenario de múltiples conflictos, y su universo estético, su vida y su cuerpo son espacios geográficos, simbólicos y culturales que el cineasta recorre para abrir líneas de pensamiento en primera persona. Pero la cantidad de dimensiones a explorar, al tratarse de un artista con una estética propia y connotaciones ya marcadas en la mente del espectador, se multiplica exponencialmente, ampliando las posibilidades del juego cinematográfico. Y pocos ensayistas saben jugar con las herramientas expresivas del cine como la cineasta belga Agnès Varda. En *Jane B. par Agnès V.* (1987), Varda se plantea el reto de repensar cinematográficamente este género eminentemente pictórico o escultórico –y hoy fotográfico– del retrato, y lo hace con la complicidad de su amiga Jane Birkin. Actriz, cantante y modelo, ubicada en los medios de los sesenta y setenta por su relación con Serge Gainsbourg, Birkin es además, como Varda, una feminista militante, y encarna todas las contradicciones del mundo contemporáneo con respecto al tratamiento cultural de la mujer: defensora de su condición de mujer y de madre, se ha

³⁸⁶ Corrigan, p.80

³⁸⁷ Ibid, p.84

³⁸⁸ Ibid, p.88



**El retrato ensayístico como autorretrato especular
en *Jane B.* par Agnès V. (Agnès Varda, 1987)**

ganado la vida sin embargo gracias al estereotipo masculino de mito erótico que la publicidad, la moda y la industria musical le han hecho encarnar, desde aquel desnudo de unos segundos para el *Blow up* (1966) de Antonioni. El retrato de Varda, en consecuencia, buscará tanto desmontar el estereotipo y descubrir a la mujer real que late debajo de él, como explorar de forma irónica y militante las implicaciones de este conflicto. Y ello en debate abierto con la denominación de retrato, que pocas veces se ha utilizado de forma más consciente que en esta película. Varda negocia con Birkin en una cafetería las condiciones, objetivos y peligros de la propuesta, y asistimos a este proceso de negociación a medida que se produce. Birkin es al principio reticente: mirar a cámara es como mirar a los ojos, demasiado personal, no puede. Con un dispositivo metafórico –un espejo en un bosque– la cineasta la convence: mirar a cámara es como mirarse en un espejo; la película será, por tanto, algo parecido a un autorretrato de Birkin filmado por Varda. «¿Y si comenzamos por un retrato oficial, à la Tiziano, à la Goya?», propone la directora, poniendo desde el inicio su retrato en conflicto directo con la tradición pictórica. Aparece entonces un *tableau vivant* combinado: Birkin, modelo, es la *Maja vestida* de Goya en la cama de la *Venus de Urbino* de Tiziano; obras ambas por excelencia de la representación de la mujer como objeto de deseo ofrecido a la mirada



Relectura de las implicaciones económicas, sociales o de género a través de la manipulación iconográfica de *tableaux vivants* de la pintura renacentista italiana, en *Jane B.* par Agnès V. (1987)

masculina. A partir de aquí, Varda moviliza toda una trama de recursos expresivos para poner en evidencia las implicaciones culturales del retrato tradicional, con un dispositivo que hace aflorar el cuerpo y la personalidad de Birkin como eje de toda una serie de contradicciones creativas, de vaivén entre estereotipo, realidad y el juego consciente con el que Birkin se pasea entre ambos. Varda es extraordinariamente

hábil e imaginativa a la hora de diseñar este dispositivo. El recurso de los *tableaux vivants* en el film –algunos virtuosos, otros irónicos– le permite introducirse en sus espacios y manipular sus estructuras iconográficas, repensar desde dentro sus contenidos e implicaciones culturales, como había ensayado unos años antes Godard en su *Passion* (1982) de forma notablemente más abstracta. Por ejemplo, hace a Birkin ser la Venus que protagoniza el cuadro, vestida y desnuda, pero también le hace encarnar a una de las sirvientas del fondo, y construir una subtrama dramática con la que hablar de los distintos niveles socioeconómicos inscritos en el cuadro. Además, desde su puesto marginado de sirvienta en el fondo del cuadro, Birkin mira ahora a otra Venus desnuda en primer plano, y pone en cuestión esa belleza perfecta al confesar su complejo adolescente, vivo aún, por no haber desarrollado nunca sus pechos. Lo explica como personaje del cuadro y también en una playa, a donde la ha llevado Varda para que lo

cuenta mientras se pasea entre las irónicas esculturas pop de Niki de Saint-Phalle, con sus formas tremendas y sus pechos exagerados. Birkin, cantante, protagoniza para Varda fragmentos musicales que hablan de su personalidad, como el *My heart belongs to daddy* que cantara Marilyn, o un dueto fugaz pero obligado con esa persona clave de su vida, Serge Gainsbourg. Birkin, actriz, actúa para Varda en innumerables fragmentos de rodajes, desde el cine de gangsters al western, el drama romántico o el cine mudo, y afirma que adora disfrazarse. Varda la disfraza entonces de *bailaora* española, y Birkin dice que esto lo detesta más que nada en el mundo, y que lo que en realidad le gustaría hacer es una película donde fuera ella misma, vestida en vaqueros. Van entonces a la nueva casa de la actriz, que habla de su vida real, las facturas del banco, su hija Charlotte y sus amigos.

La película avanza por ecos derivados de conversaciones, en una búsqueda común de la manera de repensar el retrato en los años setenta: «*con tu deseo de ser conocida y desconocida, en el fondo te ofreces a la imaginación de todos, es quizá eso lo que me ha fascinado, que me ha impulsado a hacer este film; porque puedo vestirme con mis ensoñaciones, historias mitológicas, cuestiones cinematográficas, cosas que tengo en la cabeza...es decir, puedo disfrazarte*», le confiesa Varda a Birkin, sentada junto a ella, pensando por cuál de las mil líneas abiertas les apetece continuar el recorrido —es decir, mostrando el proceso en acto, compartiendo lúdicamente las posibilidades con el espectador, como ya hiciera Montaigne—. De cuando en cuando, discuten cómo seguir la película, y Varda propone el concepto de “desvío”: ir yendo a cada sitio y desviarse después hasta llegar a otro, y a partir de ese otro volver a decidir; de nuevo, el pensamiento en acto, impreso en el film. En la puesta en escena de Varda caben todas las dimensiones de Birkin, de la realidad a los sueños, de los recuerdos al futuro imaginado, y todos los procesos de pensamiento cinematográfico son expuestos a modo de contraplano a medida que ocurren: Varda nos enseña lo que hay detrás de las cámaras, el decorado, que todo es construcción artificial y plena de connotaciones, como en los retratos de la pintura clásica. La película, inagotable, pone en evidencia las infinitas posibilidades de diálogo que al cine le quedan por explorar en la confrontación con los géneros artísticos tradicionales.

2. Autorretrato, cuaderno de apuntes y diario del cineasta

Los tres formatos ensayísticos de este apartado presentan evidente interés en el contexto de este estudio, a pesar de no tener una personalidad distintiva desde la perspectiva del cine sobre arte. Se trata siempre de un cineasta-autor que trabaja sobre su vida y su obra con las herramientas que le son propias, y son invariablemente trabajos que tienden de por sí a la experimentación y el ensayo, porque ningún cineasta suele acometer una representación documental clásica de su propia vida. Dejando de lado las autobiografías en clave de ficción, de *Amarcord* (Federico Fellini, 1973) a la ópera autobiográfica de Lech Majewski (*Roe's room*, 2007), estos ensayos y tanteos abarcan desde la improvisación en vídeo del autorretrato de Jonas Mekas (*Self-portrait*, 1980) hasta films de factura tan cuidada como *Une histoire de vent* (Joris Ivens, 1989). Trazaré sólo algunos detalles comunes a estas tres categorías, que han investigado en profundidad Laura Rascaroli y Timothy Corrigan en sus monografías sobre el film-ensayo. Sobre el autorretrato fílmico en particular –y su negociación fronteriza con la autobiografía–, contamos además con notable bibliografía en castellano gracias a trabajos como los de María Luisa Ortega en su libro *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo* (2007), el volumen colectivo *Cineastas frente al espejo* (2008), editado por Gregorio Martín Gutiérrez para el Festival de Las Palmas, o *Autobiografías visuales. Del archivo al índice* (2009) de Anna Maria Guasch, centrado en obras de artistas contemporáneos, pero abarcando el trabajo de Jean-Luc Godard.

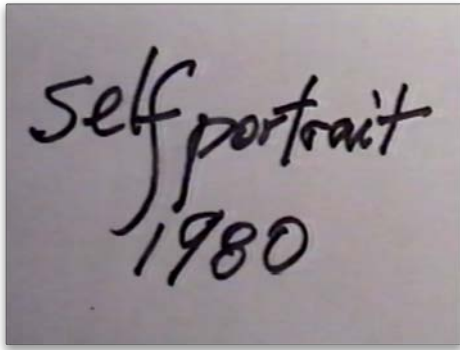
La forma más íntima de retrato –o quizá la que produce un mayor extrañamiento por ocultación voluntaria–, con características que le son únicas, es el que el propio artista realiza de sí mismo. A la traducción de esta pulsión pictórica y fotográfica se han enfrentado, en especial, algunos de los cineastas más tentados por el ensayo, como Joris Ivens, Werner Herzog, Jonas Mekas, Derek Jarman, Jean-Luc Godard, Luciano Emmer, Alain Cavalier o por supuesto, Agnès Varda. El autorretrato de cineasta tiene la estructura, materiales y exigencia de veracidad que quiera otorgarle el propio autor, quien ostenta aquí, más que en ningún otro lugar, completa libertad creativa para decidir qué y cuánto mostrar, qué y cuánto ocultar, y qué dispositivos movilizar para lograr ambas cosas. La denominación aparece explícita en algunos títulos de Godard, Herzog o Mekas, pero también se extrae de declaraciones posteriores de sus autores, como ocurre

en el caso de *La Villa Santo-Sospir* (Jean Cocteau, 1952) o *Los espigadores y la espigadora* (Agnès Varda, 2000)³⁸⁹; cabe asimismo inferirla de la voluntad de “summa” de toda una vida de trabajo creativo en otros casos, como el de *Contretemps* (Jean Daniel Pollet, 1990) o el de la película con que la propia Varda celebró su ochenta cumpleaños, *Las playas de Agnès* (2008).



De arriba a abajo, y de izquierda a derecha, autorretratos de Antonioni (*Lo sguardo di Michelangelo*, 2004), Herzog (*Selbstportrait*, 1986), Varda (*Les plages d'Agnès*, 2008), Godard (*JLG/JLG. Auto-portrait de décembre*, 1995) e Ivens (*Une histoire de vent*, 1988).

³⁸⁹ Rascaroli, p.172



***Selfportrait* (Jonas Mekas, 1980)**

La condición de autorretrato implícito de todo film-ensayo –que apuntó pronto Christa Blümlinger³⁹⁰– abre la puerta, además, a preguntarse si, por ejemplo, toda película de Chris Marker debe entenderse como un fragmento de autorretrato, siendo su filmografía completa un perfecto autorretrato diferido, fragmentario, a un nivel al que lo serían pocas de las filmografías de quienes sí han construido autorretratos explícitos.

Aunque si existe un verdadero autorretrato de Marker, éste se llama *Immemory* (1997), y está construido desde más allá del cine, desde el hipervínculo, el multimedia, el CD-Rom. Tampoco en piezas plenamente confesionales como *Le filmeur* (Alain Cavalier, 2005) –«la obra maestra del cine autobiográfico», según Philippe Lejeune³⁹¹– o *Wide awake* (Alan Berliner, 2006) está claro que debemos concluir una identidad entre persona y personaje, y mucho menos que lo mostrado en el film resulte remotamente representativo de una vida completa. En su pieza de 1980 titulada *Self portrait*, Jonas Mekas se hacía esta pregunta clave: ¿hasta qué punto es legítimo considerar unos pocos fragmentos filmados una representación válida de la totalidad de una vida? Mekas exponía allí su método: unos días filmaba unos segundos, otro día otros, muchos

³⁹⁰ Blümlinger (2007), p.55

³⁹¹ Lejeune (2008b), p.12

días ninguno; después, en algún momento, seleccionaba y comentaba aquellos que intuía como necesarios en la mesa de montaje, y daba nacimiento a un film. En esta pieza de veinte minutos –un plano secuencia calculado para capturar el tiempo real que tienen él y el cámara que le filma antes de partir hacia otro lugar– Mekas se ponía en conflicto directo con la idea clásica de retrato pictórico, fotográfico, literario: enfrente del porche de una casa, comienza por deletrear su nombre, buscando algún rastro de autorretrato en él –sobre ello construirá Alan Berliner un ensayo completo, *The sweetest sound* (2001)–; se define a continuación en tanto que exiliado; evidencia sus atributos de personaje, que lo hacen único –el sombrero, una cerveza, el acento–; y se posiciona ante la cámara según los perfiles de la fotografía policial –perfil derecho, perfil izquierdo, de espaldas, de frente–. Si un autorretrato en pintura o fotografía consiste en una sola imagen fija, que sintetiza de algún modo la persona del autor, toda aproximación cinematográfica que refleje igualmente la personalidad, por comprimida que ésta se presente, podría ser en principio válida.

Uno de los más bellos autorretratos del cine español se limita por ejemplo a describir un momento clave en la vida del cineasta, el suceso que decidirá su dedicación posterior a este arte: es *La morte rouge*, de Víctor Erice, que el autor define como “soliloquio” en el subtítulo, y que está construido sobre el encuentro con su primera película en un cine, a los cinco años. De ese encuentro con la muerte en una pantalla en el año 1946 surgirán las primeras intuiciones



Esbozo de autorretrato en *La morte Rouge* (2006), donde Víctor Erice convocaba los recuerdos de su infancia que le hicieron confluir hacia el oficio de cineasta.

estéticas y sociales, la experiencia pública del horror, recién terminadas tantas guerras, la certeza de la capacidad del cine para fijar el miedo. La película es la primera parte de un tríptico que se llamará *Memoria y sueño*, cuya segunda parte estará dedicada a la película *L'espoir* (1945) de André Malraux sobre la Guerra Civil española. Sobre *La morte rouge*, que Erice ha confesado que revela «la trastienda de El espíritu de la colmena», comentaba en una entrevista de 2007:

El cine para la gente de mi generación era el lugar de la revelación. Era una ventana abierta al mundo en una época en que España era un país siniestro y cerrado. Te permitía ser ciudadano de ese mundo en vez de súbdito del caudillo. Era un lugar de evasión y aprendizaje, un país sin fronteras. Mis amigos los hice en el cine, compartiendo y descubriéndonos complicidades a partir de las películas.³⁹²

El autorretrato ensayístico es para Timothy Corrigan una «*investigación sobre la esencia de la subjetividad misma como multiplicación y pérdida*»³⁹³. Este formato tiene un protagonismo importante asimismo en la monografía de Laura Rascaroli, cuya clave es la interpelación constante al espectador por parte de una subjetividad definida. Secreto a voces, «*el autorretrato es, por definición, un acto de inmodestia*»³⁹⁴, escribe Rascaroli. El autorretrato, desarrolla la autora, es un género eminentemente narcisista, que a la vez funciona como una herramienta para demostrar la propia habilidad, como una declaración sobre la personalidad del artista y su estatus social, y como una *vanitas*³⁹⁵. Aporta Rascaroli una referencia fundamental, la de Jim Lane en su libro sobre el documental autobiográfico norteamericano: en el autorretrato, propone Lane en su estudio, el yo se construye en relación al arte, cine, política, desempleo, hogar [hometown], infertilidad, y muchos otros lugares, tradiciones, e ideas³⁹⁶. Y, como explica la autora, la decisión de afrontar un autorretrato cinematográfico pasa además por posicionarse frente a algunas de las grietas clave abiertas por las teorías estéticas más importantes de la segunda mitad del siglo XX; ante todo, la de la muerte del autor. Defendida por Barthes, Derrida o Foucault, Rascaroli reúne los argumentos que

³⁹² Ver Martí

³⁹³ Corrigan, p.96

³⁹⁴ Rascaroli, p.93

³⁹⁵ Ibid, p.176

³⁹⁶ Ibid, p.174

imposibilitarian la autobiografía según estos autores: en primer lugar, la incapacidad para obtener una absoluta coincidencia de identidad entre autor y narrador; en segundo lugar, la imprecisión de la memoria —el yo [*selfhood*] no es continuo—; por último, la evidencia de que sólo la muerte permitiría la plenitud y claridad que una autobiografía requiere³⁹⁷. Ante estos argumentos, la tendencia contraria, de extraordinario arraigo en el corazón de la renovación cinematográfica europea: la *política de los autores* diseñada por el entorno de la revista *Cahiers du cinéma*. Entre unos y otros, el cineasta particular y su sensibilidad hacia los materiales, la certeza de la experiencia vivida, la voluntad de contarse. Este conflicto equivale en cierto modo a la brecha detectada por Alain Bergala en los últimos años del siglo XX; Bergala atribuye esta nueva predominancia de la escritura en primera persona al “malestar de la civilización”, un “malestar” que coincide en gran medida con la desorientación sugerida más tarde por Valentina Cucca, que ya comentamos, como fuente primera del renovado interés por el *biopic* desde los años ochenta. Para Bergala, esta necesidad de enunciación vendría de «una necesidad acrecentada y angustiada de localización de sí en una civilización con cambios cada vez más rápidos, donde las estructuras tradicionales de transmisión y de referencia simbólicas (la familia, el medio de trabajo, un modo de vida inscrito en un modelo de clase) no están ya en condiciones de desempeñar su papel.»³⁹⁸

Según Raymond Bellour, el autorretrato es la única forma de autobiografía verdaderamente conseguible en cine³⁹⁹; al hilo de lo cual, debe matizarse qué características separan a ambas fórmulas. Comenzando por la declaración «No estoy satisfecho con la palabra autorretrato. Evoca a Rembrandt, Van Gogh y Francis Bacon, más que a Montaigne y Michel Leiris»⁴⁰⁰, Michael Beaujour realizaba ya en su libro de 1980 *Espejos de tinta: retórica del autorretrato*, un intento de discernir autorretrato y autobiografía en literatura. Para Beaujour, que partía de la idea de que la clave que distinguía ambas era la ausencia de una narrativa continua en el primero⁴⁰¹, esta

³⁹⁷ Ibid, p.9

³⁹⁸ Bergala (2008), p.28

³⁹⁹ Citado en Rascaroli, p.171

⁴⁰⁰ Beaujour, p.1

⁴⁰¹ Ibid, p.2

denominación proveniente del campo de la pintura es perjudicial a la hora de discernir un espacio específico de trabajo dentro de la literatura⁴⁰². ¿Podría ser éste también el caso al aplicarlo al cine? ¿Se prestaría menor atención a las variables de guión, sonido, música, o montaje? En todo caso, la descripción propuesta por Beaujour para el autorretrato coincide notablemente con otra propuesta por Blümlinger para el film-ensayo, por lo que un amplio campo de trabajo se abre potencialmente, sin duda, para los cineastas en este formato:

Este género intenta crear coherencia a través de un sistema de referencias cruzadas, anáforas, sobreimposiciones, o correspondencias entre elementos homólogos y sustituibles, de manera que dé la impresión de discontinuidad, yuxtaposición anacrónica, o montaje, por oposición a la sintagmática de la narración, no importa cómo de revuelta, en tanto que este desorden de una narración siempre tienta al lector a “reconstruir” su cronología⁴⁰³.

Otro autor clave en la teorización de la autobiografía literaria, Philippe Lejeune, será también uno de los teóricos fundamentales de su traducción audiovisual. Lejeune, para quien reconoce en 1987 que el cine autobiográfico «*es a un tiempo reciente y confidencial*»⁴⁰⁴, establece una diferencia radical entre texto e imagen a la hora de acercarse a la expresión personal en forma de autorretrato: «*El autorretrato escrito tiende a exponer a los otros aquello que por definición se les escapa de mí; el autorretrato pintado tiende a hacerme dueño de aquello que soy el único que no puedo aprehender directamente, mi rostro, que todo el mundo conoce mejor que yo.*»⁴⁰⁵ Cuestión ésta, sin duda, que despierta asociaciones aún más complejas al traducirse a la imagen en movimiento, como prueban, por ejemplo, los films de Jonas Mekas. Los ejemplos que se reclaman como tales de autorretrato en el cine, a diferencia de los que se reclaman como “diario”, no son necesariamente cronológicos, y a diferencia de la “autobiografía”, no abarcan necesariamente la vida completa vivida hasta entonces. Pueden construirse por destellos puntuales que iluminen una vida (*Lost lost lost*, de Jonas Mekas, 1976), si así lo quiere el autor; por un denso tejido intertextual (*JLG/JLG. Autoportrait de décembre*, Jean Luc Godard, 1995); o por reflexiones libres sobre un

⁴⁰² Ibid, p.1

⁴⁰³ Ibid, p.3

⁴⁰⁴ Lejeune (2008a), p.21

⁴⁰⁵ Ibid, p.16

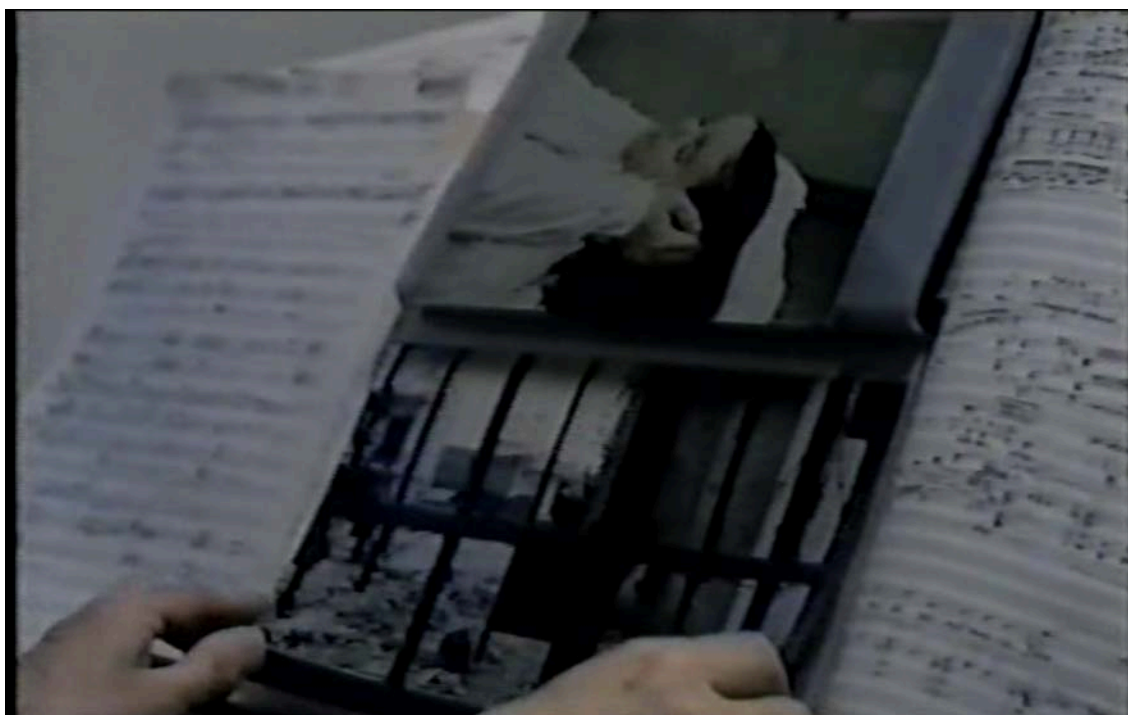
fondo visual homogéneo (*Blue*, Derek Jarman, 1993). En el ensayo, la organización de los materiales que configuran una vida es tan libre como en la poesía, y así Varda decide organizar su autorretrato en función de las playas que marcaron su vida, de la misma manera que Louis Aragon organizó la suya en su último libro en función de las habitaciones que había compartido con su mujer (*Chambres*, 1969), o como Florence Delay hará a partir de los ceniceros que presenciaron sucesos importantes de su existencia (*Mes cendriers*, 2010). Son autorretratos delegados, depositados en objetos cargados de la experiencia vivida, como el doble retrato de Alain Cavalier y su mujer Fraçoise Widhoff a partir de los objetos compartidos (*La rencontre*, A. Cavalier, 1996).



Objetos compartidos como retratos especulares del cineasta y su mujer en *La rencontre* (Alain Cavalier, 1996)

A la luz de los ejemplos reunidos, podría quizá establecerse como criterio el hecho de que la autobiografía se centra más en la vida, mientras que el autorretrato recorre y repiensa la obra mirando desde la distancia del presente el tiempo pasado; un tiempo pasado que permite leer en segundo grado e intentar explicar desde una cierta coherencia un corpus que seguramente no fue pensado de manera tan homogénea. En este sentido, *Contretemps* (1990) de Jean-Daniel Pollet, que se limita exclusivamente a la filmografía y dentro de ella sólo a las obras de no ficción, sería un autorretrato parcial donde el cineasta elige de qué hablar y con quién hacerlo. También elige no aparecer en imagen, e incluso incluir secuencias de una película no dirigida por él. La película se

estructura a partir de tres ejes: la revisión de secuencias de sus películas –cuyas posibilidades de combinación poética resultan multiplicada al hacer colisionar imágenes de distintos films–, declaraciones de Philippe Sollers y Julia Kristeva sobre los temas y formas inscritos en dichas secuencias, y diversos dispositivos de puesta en escena de los propios mecanismos de creación: el montaje, el guión, la música.



Todos los materiales del cine de no ficción de Jean-Daniel Pollet son repensados en un film que constituye un verdadero autorretrato creativo: *Contretemps* (1990)

Otro autorretrato especialmente ambicioso y también escasamente comentado es *Con aura...senz'aura: viaggio ai confini dell'arte* (2003), del pionero del cine sobre arte Luciano Emmer. En él se convoca a modo de testamento creativo toda una vida dedicada al cine y al arte, que se remonta a aquel magnífico experimento de 1938, *Racconto da un affresco*, que tantas puertas abrió a este género. En este autorretrato se

sintetizan y amplían los descubrimientos de la última etapa de Emmer, dado el salto ya del *racconto* al film-ensayo, como analizaré en la tercera parte con respecto a toda la última etapa del trabajo de este cineasta. Con esos primeros experimentos, Emmer establece en la película diálogos en segundo grado y nuevas combinaciones visuales, por lo que este film merece, más que ningún otro, aquel calificativo que sugerí para todo el film-ensayo sobre arte: debe considerarse sin duda un “film-ensayo al cuadrado”. La elección de Emmer al construir su autorretrato parece clara: se centra exclusivamente en su cine sobre arte, dejando fuera toda su producción de ficción y televisiva. Es en este momento final que un Emmer de ochenta y cinco años decide volver al inicio, al doble inicio de su filmografía y del arte, a Giotto y a Lascaux, y lo hace organizando su film a partir de una perfecta estructura de «*alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias*», como el que pedía Blümlinger para el film-ensayo⁴⁰⁶.

Las otras formas de film-ensayo confesional o de revisión crítica del trabajo previo o posterior, como el diario y los apuntes, presentan algunos rasgos particulares desde el punto de vista formal, siendo ambos por lo general menos complejos que el autorretrato. En ocasiones, los tres formatos llegan incluso a confluir, como ocurre notablemente en el cine de Jonas Mekas, con ejemplos como *Walden* (1969) o *Lost, lost, lost* (1976). El diario es la quintaesencia del *work in progress*, escribe Rascaroli, un tipo de escritura exento de toda regla, que puede acomodar cualquier cosa, con la única condición del calendario⁴⁰⁷. Tiene una estructura paratáctica, donde no hay subordinación que sugiera que una idea o evento es más importante que otro: el lector es activamente animado a asignar jerarquías de significación a los hechos narrados, y a reconstruir una biografía a partir del texto⁴⁰⁸. Además, basculan entre su carácter profundamente íntimo y confesional y la evidencia, inexcusable en cine, de que se hacen para una audiencia⁴⁰⁹.

⁴⁰⁶ Blümlinger, 2007, p.55

⁴⁰⁷ Rascaroli, p.115

⁴⁰⁸ Ibid, p.119

⁴⁰⁹ Ibid, p.118



Forma diario, apunte y autorretrato como exiliado: *Lost, lost, lost* (Jonas Mekas, 1969)

Al diario se han entregado cineastas tan diferentes como Aleksandr Sokurov, Nanni Moretti, Ross McElwee, David Perlov, o Alain Cavalier. Respecto del otro formato, los dos mayores representantes del film-ensayo como “apunte” o “cuaderno de notas” creativo para una obra futura son sin duda Pasolini y Godard, con películas que se plantean como reflexiones acerca de una obra futura. De Pasolini son ensayos como *Sopralluoghi in Palestina* (1963), *Appunti Per Un Film Sull'India* (1968), o *Appunti per un'Orestiade Africana* (1970). De ellos, sólo el primero, sobre la búsqueda de localizaciones para su film *El Evangelio según San Mateo* (*Il vangelo secondo Matteo*, 1965), culminará finalmente en una película, quedando los otros dos como film-ensayos en sí mismos, reflexiones sobre el proceso creativo. De Godard son ante todo dos films: *Scénario de Sauve que peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film* (1979) y *Petites notes à propos du film 'Je vous salue, Marie'* (1983), éstas sí, culminadas en los films a los que aluden sus títulos. También caben en esta categoría, bien estudiada por Laura Rascaroli, films singulares realizados en el proceso de producción, como *Alla ricerca di Tazio* (1970) de Luchino Visconti, que da cuenta, con la cámara nerviosa característica del formato apunte, del proceso de selección del etéreo niño de *Muerte en Venecia* (1971).



Apuntes de rostros para la selección de personajes en *Appunti per un'Orestiade africana* (P.P.Pasolini, 1970) y *Alla ricerca di Tazio* (L. Visconti, 1970)

En contraplano a esta forma de apunte previo se sitúan las revisiones críticas realizadas *a posteriori*, a partir de obras ya realizadas. Son películas como *Filming Othello* (1979) de Orson Welles o *Scénario du film 'Passion'* (1982) de Godard, ensayos en segundo grado a partir de lecturas críticas del trabajo realizado, de los éxitos, fracasos, renunciaciones, posibilidades alternativas, problemas de producción, o conflictos durante el rodaje. En España contamos con el ejemplo fundamental de los apuntes en vídeo que Víctor Erice realizó como toma de contacto inicial con el encargo de filmar el proceso de trabajo de Antonio López. A ellos me referiré cuando analice *El sol del membrillo*. Y también quiero recordar otro notable “apunte” español en la tradición de Pasolini: el de Carla Subirana como cortometraje central del film *Kanimambo* (2012). Sobre toda esta cantera de films en primera persona explícita, de fronteras borrosas pero muy fértiles, ha escrito María Luisa Ortega:

Posiblemente el historiador del futuro no tendrá dudas en afirmar que el yo es el rasgo más característico del documental practicado desde finales de los años ochenta hasta nuestros días, y quizás desde la distancia pueda identificar y marcar con mayor claridad las fronteras de un territorio ciertamente confuso, que en última instancia demuestra la libertad con la que los cineastas se enfrentan al mundo y a sí mismos.⁴¹⁰

⁴¹⁰ Ortega (2008), p.80



Apuntes *a posteriori* sobre la película terminada: *Filming Othello* (Orson Welles, 1979), y *Scénario du film Passion* (J.L. Godard, 1982)

3. El film-ensayo como diálogo estético

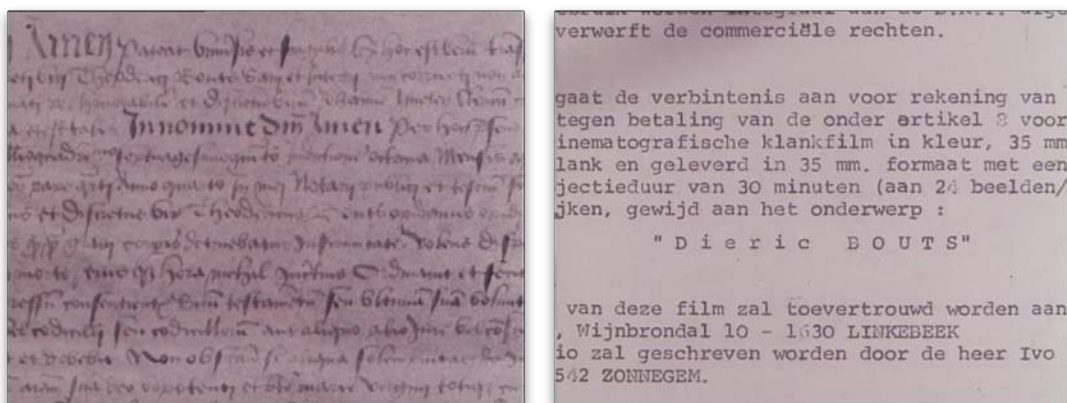
En la que considero como la más exigente forma de film-ensayo sobre arte, el cineasta se enfrenta a la tarea de construir un diálogo creativo con la propuesta estética de otro artista, ya sea poeta, músico, pintor, o por supuesto, otro cineasta. Lo hace desde las herramientas que hemos ido desgranando, escogiendo las pertinentes en cada caso: enunciación, interpelación, tanteo, juego, duda, renuncia, digresión, perfilando en cada film un autorretrato implícito o explícito. Esta forma, que parte de la tendencia poética del cine sobre arte pero que también, como veremos, puede remitir a la tendencia crítica o la procesual, puede integrar elementos de todas las formas ensayísticas citadas hasta aquí —usar recursos del retrato, del diario o del apunte—, pero puede también trascenderlas o ignorarlas, con una pretensión final de iluminar la obra más que a la persona, y sobre todo poner en conflicto esa obra, ese universo creativo, con el que aporta el cineasta desde su producción anterior. Dicho cineasta, que idealmente tiene una trayectoria previa en la que ha desarrollado una estética particular, se acerca por tanto a la figura y la obra de un artista que a su vez tiene asociada otra estética que le es propia, para construir una obra única: la que resultará del choque entre esos dos universos creativos. La obra a retratar es aquí, por tanto, el punto de partida para un viaje personal del cineasta, a veces intelectual, y en ocasiones también físico. El resultado de este tipo de obras imprevisibles, radicalmente libres, será diametralmente opuesto, por lo tanto, al de las series de televisión sobre arte, que homogeneizan en un mismo formato las propuestas estéticas de todos los artistas de la historia del arte, y que explican a Andy Warhol con las mismas herramientas que a Tintoretto o Eufronios.

Existen diversas posibilidades de partida, que se bifurcan progresivamente. El diálogo estético puede y suele desarrollarse con un artista del pasado, con el cual se mide el cineasta explorando su propuesta estética y jugando con ella desde el medio cinematográfico. Ello puede también ocurrir en conflicto con un estilo artístico completo, que trascienda a un sólo autor pero manteniendo una cierta coherencia que sirva de partida al cineasta. El diálogo puede asimismo establecerlo el cineasta con un artista vivo, que puede participar o no en la película, o que puede completarla respondiendo posteriormente a una propuesta inicial. Recorreré estas diversas posibilidades deteniéndome en algunos de los ejemplos clave.

a) El diálogo estético con artistas del pasado

En la mayoría de film-ensayos sobre arte que no son retratos, el cineasta-autor se mide con una obra o conjunto de obras de la Historia del Arte. El ensayo consiste en mirar siempre por primera vez, en no asumir nunca como válido *a priori* un análisis anterior realizado por especialistas o *connaisseurs*, en no fiarse de convenciones asentadas por prestigio, tradición o repetición –lo opuesto, por lo tanto, de los documentales de arte más extendidos en televisión–. La mirada del ensayista es siempre crítica, curiosa, encarnada y problemática. El cineasta pone su cámara delante de la obra como si jamás la hubiera visto antes y construye un acercamiento único, resultado del fértil encuentro entre su sensibilidad y el anacronismo de una obra del pasado que pervive con un número cada día mayor de capas semánticas. Algunas de las obras mayores del cine sobre arte han surgido de esta forma de encuentro irrepetible, con una insolente libertad que no se casa con ninguna de las corrientes teóricas que reclaman en cada época la hegemonía de su interpretación. El cineasta mira por la lente de la cámara como un científico por una lente de aumento, accediendo a zonas ocultas al ojo desnudo; recoge a continuación los datos que puede, los introduce en la mesa de montaje, y piensa a partir de ellos cuál puede ser su aportación personal desde el medio del cine.

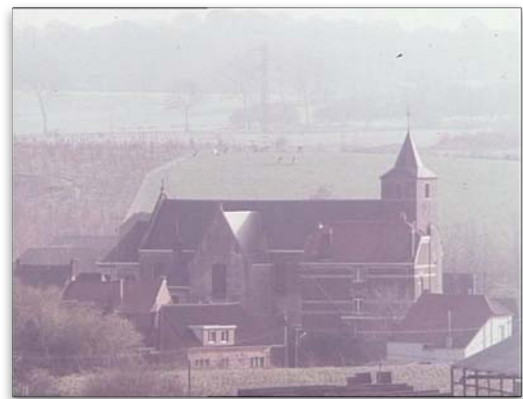
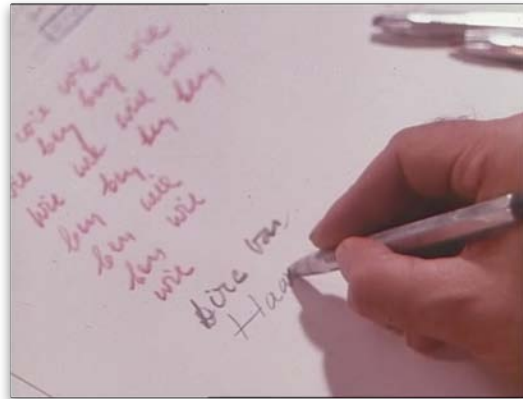
En 1975, a André Delvaux, hijo del pintor Paul Delvaux y uno de los cineastas más reconocidos de Bélgica, le encargó la televisión belga una película sobre Dieric Bouts, pintor flamenco del siglo XV, de quien se cumplía ese año el quinto centenario de su fallecimiento. La película que presenta Delvaux, titulada significativamente *Con Dieric Bouts*, es la definición misma de film-ensayo sobre arte. Huyendo de todo didactismo, el cineasta piensa al pintor desde su propia condición de autor, y comienza a establecer una serie de paralelismos entre cine y pintura, comenzando por su condición material de trabajo remunerado. La película se abre poniendo en conflicto dos contratos: uno de 1464, el del encargo del *Retablo del Santo Sacramento* a Bouts, y otro de 1975, el que la televisión belga le acaba de hacer a Delvaux. Entre ambos, no pocas coincidencias de forma y contenido revelan que el trabajo del pintor renacentista y del cineasta contemporáneo tienen filiaciones sorprendentes, y que el diálogo con un artista del pasado puede arrojar una luz inesperada sobre las condiciones de trabajo de los artistas del presente.



Montaje de los contratos y condiciones a Bouts y a Delvaux para sus respectivos encargos, el Retablo del Santo Sacramento y la película sobre Dieric Bouts, con cinco siglos de diferencia, en *Met Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975)

Delvaux inscribe su proceso de búsqueda en la propia película, sus dudas sobre el personaje, sobre cómo poner en imágenes su figura y su obra, como le han pedido que haga. Abre una posible línea de trabajo filmando planos de Lovaina, donde murió. Explica que nació en Haarlem, comienza con datos biográficos, se interrumpe insatisfecho. Se inscribe físicamente en la película y filma sus propias manos escribiendo frases tentativas para un posible guión, que se interrumpen inevitablemente, y también las manos del compositor de la música que oímos, mientras escribe dicha música. Los mecanismos de la obra cinematográfica se exponen mientras se busca revelar de manera equivalente los mecanismos utilizados por Bouts en aquel remoto siglo XV. Se pregunta cómo hacer un film sobre Bouts y aventura que podría hacerlo poniéndose en su lugar, fijándose en cómo pintaba, buscando su estilo: disecciona entonces por montaje series de detalles de manos y ojos del pintor, trazando frases visuales de figuras recurrentes. Por fin, el mecanismo completo del pintor queda desvelado y el cineasta dubitativo alcanza un punto óptimo de equilibrio para el diálogo estético con el pintor: reconstruye al detalle con actores el *tableau vivant* que sirvió de partida a Bouts para la composición de su cuadro más famoso, esa *Última Cena* que constituye el panel central del retablo del que vimos el contrato al inicio. Ordena sus posturas y gestos, les hace hablar, incluye incluso a españoles entre ellos, como sin duda los hubo en el contexto de esos Países Bajos del siglo XV, y procede a filmar la imagen congelada desde el exacto ángulo elevado que eligió el pintor. Una vez expuesto el mecanismo de la creación de Bouts, encontrada la grieta de entrada que suprime

momentáneamente la barrera de cinco siglos de distancia, el cineasta puede realizar una apertura de iris hacia el cuadro original del pintor, idéntico al encuadre de Delvaux, y desde él acceder al interior de la pintura del maestro flamenco, para moverse ya con entera libertad creativa, en forma de ecos y resonancias, entre las distintas épocas y dimensiones convocadas: realidad, imaginación, pintura, cine.



Aproximación por tanteo a la representación cinematográfica de la obra del pintor flamenco Dieric Bouts, reflexionando sobre las herramientas que el cine tiene a su disposición: el dispositivo del tableau vivant, el comentario, la música, o los ecos de paisajes y rostros. *Met Dieric Bouts* (1975)

Esta obra de Delvaux hereda indudable y conscientemente la línea poética iniciada por Henri Storck al reconstruir el universo estético de su padre en *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46), pero añade ya rasgos inequívocos del cine-ensayo, lo que lo hace cualitativamente diferente desde el punto de vista cinematográfico y narrativo. En un exacto término medio entre ambas obras se sitúa, como veremos, *Magritte ou la leçon de choses* (1960) de Luc de Heusch, colaborador de Storck en la década de los cuarenta.

Otros autores ensayan mirar por primera vez obras que por exceso de ubicuidad han dejado de mirarse realmente, y cuyo significado ha sido estudiado y prácticamente fijado después de siglos. El cineasta inglés Peter Greenaway presentó entre 2006 y 2008 un tríptico basado en uno de los cuadros más famosos, difundidos y comentados de la historia del arte, *La ronda de noche* de Rembrandt. Greenaway, pintor de formación, virtuoso del cine sobre arte y del cine como arte, propuso un triple acercamiento que partía de una investigación artística propia sobre el cuadro, para el cual reivindicaba una lectura enteramente novedosa. Este triple acercamiento tenía el aspecto de un triple formato: tres obras independientes pero interrelacionadas, con muy distinta metodología, herramientas, público, y canales de distribución, que debían confluir sin embargo en una experiencia plena al ser reunidas. En primer lugar, Greenaway construyó en 2006 un diálogo experimental entre cine y pintura, donde las posibilidades expandidas del séptimo arte completaban *La ronda de noche* dentro de su ciclo *Nine classical paintings revisited*⁴¹¹; en segundo lugar, *Nightwatching* (2007), una película realizada desde los códigos del cine de ficción, que ponía en escena el proceso de creación del cuadro de acuerdo a la nueva lectura del mismo por Greenaway; por último, *Rembrandt's J'accuse* (2008), un film-ensayo que se apoyaba en imágenes de las dos propuestas anteriores, comentándolas, y que era una exposición y defensa razonada de su novedoso análisis del cuadro –a modo de defensa audiovisual de una tesis sobre pintura, con pruebas visuales–, y a la vez una reivindicación de la necesidad de pensar en imágenes al mismo nivel que pensamos textualmente, si queremos comprender adecuadamente el mundo contemporáneo. Todo el tríptico parte de la clave de lectura que propone Greenaway: el cuadro pondría en escena un *j'accuse*, una

⁴¹¹ La pieza pudimos verla en una clase magistral de Greenaway en el Caixa Forum de Madrid, en mayo de 2008. En Internet están colgadas las conferencias sobre “Nine classic paintings revisited” que Greenaway pronunció en la Universidad de Berkeley, en 2011, que incluyen una grabación general del escenario donde Greenaway proyecta varias de estas piezas, incluida *La ronda de noche*.

acusación muda escrita en imágenes por Rembrandt, que apuntaría a un crimen. La obra experimental transmite el mensaje desde lo puramente visual y auditivo, como una experiencia sensorial, donde el cine aporta a la pintura una banda de sonido –donde destaca, como en las otras dos piezas, un disparo– y una temporalidad nueva a partir de los efectos atmosféricos y cambios sucesivos de iluminación.



Dos primeras lecturas de *La ronda de noche* por Greenaway. Arriba, un *tableau vivant* con los modelos posando en *Nightwatching* (2007). Debajo, un momento del efecto atmosférico de lluvia en la lectura experimental del cuadro dentro del ciclo *Nine classical paintings revisited* (2006)

La película de ficción, por su parte, muestra con técnicas dramáticas clásicas los resultados de la investigación de Greenaway, que deshace la investigación una vez hecha y filma a su Rembrandt de ficción llevarla a cabo por sí mismo, a modo de reescenificación del proceso creativo. El film-ensayo, por último, es la *piedra Rosetta* de la trilogía, donde Greenaway recurre a todos los instrumentos del ensayismo para

defender su análisis estético, que tiene mucho que ver con su propia filmografía. *Rembrandt's j'accuse* es quizá, a día de hoy, el ejemplo más emocionante de lo que podría ser una verdadera Historia audiovisual del Arte, que hiciera uso de todos los recursos expresivos disponibles en la actualidad para un



Relectura ensayística de *La ronda de noche* en la tercera película de Greenaway sobre esta obra, *Rembrandt's j'accuse* (2008)

historiador del arte. Es un ensayo a modo de conferencia de Historia del Arte o de Estudios Visuales, donde el propio Greenaway, inscrito en la película de múltiples formas, va desgranando su proceso de investigación, sus conclusiones, y su intención pedagógica general, que expone al inicio y permea toda la pieza: *«La mayoría de la gente es iletrada. ¿Por qué debería ser de otra manera? Tenemos una cultura basada en textos. Nuestro sistema educativo nos enseña a valorar el texto sobre la imagen, que es una de las razones por las que tenemos un cine tan pobre»*.

La película, en consecuencia, será una extraordinaria demostración de las posibilidades de lectura que permiten las imágenes del pasado, utilizando toda la riqueza audiovisual de un cine que no duda en incorporar en su seno todos los descubrimientos del cine experimental y el videoarte para llegar mucho más lejos que con la habitual mirada renacentista que domina la cinematografía internacional. La complejísima composición de la imagen incluye por tanto desde el montaje múltiple de viñetas al texto en escritura deslizante, de los diagramas informáticos que conectan, por ejemplo, las miradas de los personajes, a toda la gramática posible de escalas de planos, contraplanos, ampliaciones y animaciones de detalles, e incluso una ventana con la cara de Greenaway narrando en *off* o en *on*. Y no sólo se sirve de los avances visuales de la historia del cine y del vídeo; también de herramientas de análisis científico utilizadas por la Historia del Arte, como los rayos X, que permiten ir más allá de la vista desnuda y adentrarse en el terreno antes vedado de las correcciones y pistas ocultas por el pintor durante el proceso. Como en

numerosos film-ensayos, como los de Alan Berliner, Ralph Arlyck o en el autorretrato citado de Joris Ivens, *Une histoire de vent*, la película plantea en su introducción unas reglas del juego que sólo le serán válidas a este proyecto específico, y que servirán de coordenadas de complicidad a cineasta y espectador: el cuadro, explica Greenaway, nunca ha conseguido una explicación satisfactoria; por ello plantea considerarlo de nuevo, esta vez desde la óptica de la acusación: de sus cerca de cincuenta misterios sin resolver, considerará treinta, siendo el treinta y uno el que dará la clave para todos los demás. Empieza por tanto el juego, recorriendo una por una estas treinta y un pistas según un método de investigación criminal –muy ligado a metodologías clave de la Historia del Arte como disciplina, como la de los trabajos de Giovanni Morelli, que buscaba en detalles pintados, por ejemplo una manera particular de pintar las orejas, rasgos que delataran el estilo de un pintor–. El cineasta defiende su tesis combinando prácticamente todas las metodologías de análisis desarrolladas por la Historia del Arte: utiliza análisis formalistas clásicos, como un trazado de la evolución del retrato holandés de grupo como género pictórico desde la Edad Media, pero también



Utilización combinada de las herramientas del cine sobre arte de intención crítica (en la tradición de Ragghianti, Haesaerts o Jaubert), con las propias del film-ensayo, desde la relectura en primera persona a la heterogeneidad de materiales en *Rembrandt's j'accuse* (P. Greenaway, 2008)



Análisis criminal de los detalles incriminatorios en *Rembrandt's j'accuse* (2008)

evocaciones de Historia social del arte, explorando el contexto económico que los da lugar, y que dará lugar al crimen que organiza dramáticamente el cuadro; realiza análisis filológicos de indicios de detalles en la pintura que arrojen pistas clarificadoras, como el hecho de que el cuadro fue recortado en el siglo XVIII, desapareciendo algunos personajes clave de la trama, pero también análisis psicoanalíticos de las implicaciones sexuales de la sombra de una mano extendida; utiliza algunas herramientas de los Estudios Culturales y los Estudios Visuales para revisar el título del cuadro, que no es original, o para saltar entre épocas y comparar los asesinatos repentinos de artistas en la Holanda del siglo XVII y en la del siglo XXI; se apoya en lecturas iconográficas para demostrar la influencia italiana en la obra, incluso a pesar de que Rembrandt nunca viajó a Italia; y también al probar la influencia de libros holandeses ilustrados de la época con catálogos de armas, y las connotaciones que supuestamente perseguía inscribir Rembrandt en su obra al adoptarlas. Por último, la gran lectura iconológica de Greenaway a partir de todo lo anterior: dispersando elementos problemáticos por el cuadro, Rembrandt escribió en imágenes una acusación directa al Capitán Frans Banning Cocq como autor del crimen que acabó con su predecesor en el puesto. El misterio número treinta y uno, el que confirma, según Greenaway la veracidad de su propuesta, se apoya en que tras la presentación de este cuadro incriminatorio y molesto para sus protagonistas, Rembrandt, hasta ese momento célebre y demandado por numerosos y notables comitentes, empieza a ver cómo su fortuna cambia inexorablemente, sin aparente explicación: los comitentes desaparecen, su prestigio se olvida, su dinero se agota. Los acusados por el pintor, cada vez con mayor poder político, afirma Greenaway, marginaron y destruyeron poco a poco a Rembrandt.

El ensayista parte pues de imágenes ajenas que alguien construyó en un momento dado con intención de perdurar. Esas imágenes se separan del autor sin dejar nunca de estar ligadas a él, y un segundo creador puede tomarlas y reinterpretarlas, reuniendo las pistas y gestos implícitos, de un modo que el autor original quizá no pudo sospechar. Es lo que hace Harun Farocki en *Respite* (2007). En 1944, los dirigentes nazis del Campo de Westerbork, en Holanda, ordenaron a Rudolf Breslauer, judío alemán retenido en él, que filmara el recinto durante unos meses. Querían mostrar la eficiencia del campo, que estaba a punto de ser desmantelado. Hoy nos quedan noventa minutos de planos escasamente editados. En las imágenes hay una apariencia de normalidad que contrasta con lo que sabemos de los campos nazis: «¿Son estas imágenes medias verdades reconfortantes?» se pregunta Farocki en el texto escrito.



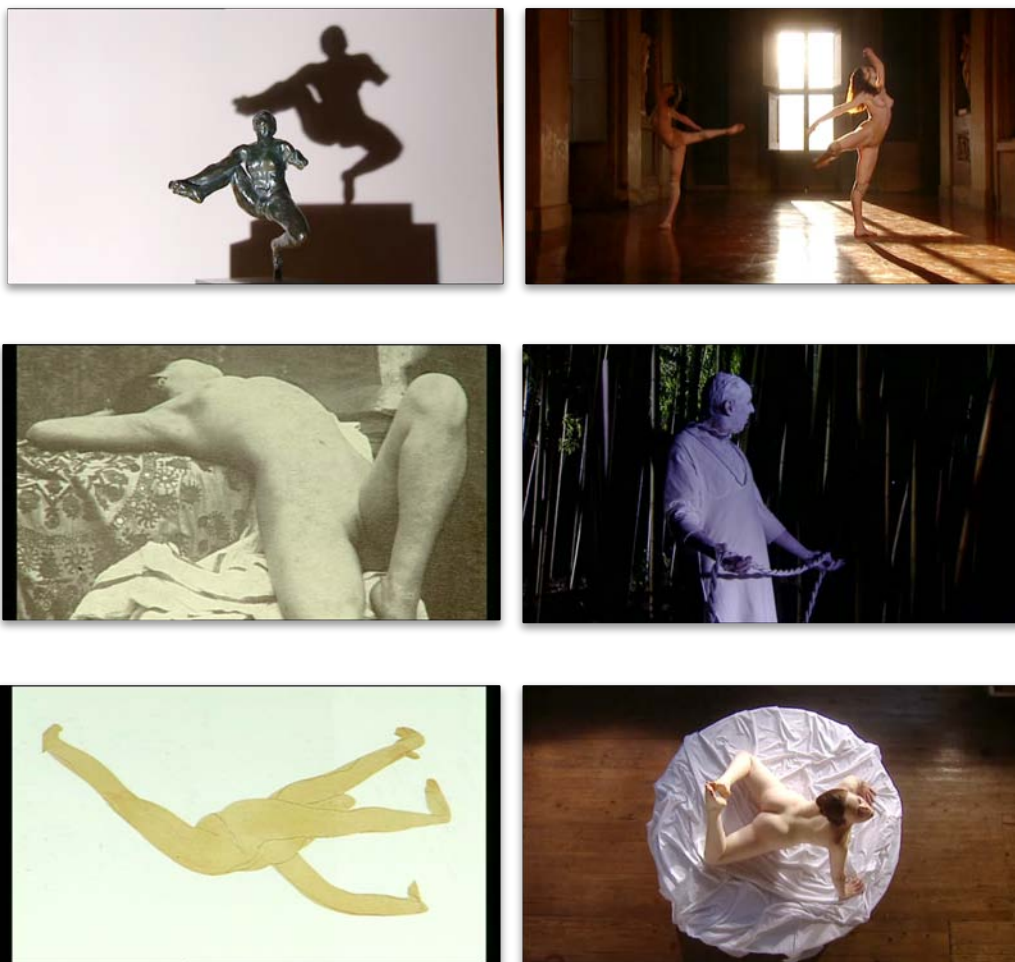
Imágenes inesperadas del Campo nazi de Westerbork en *Respite* (H. Farocki, 2007)

Y sin embargo, de él salían regularmente trenes cargados de personas hacia Sobibor y Auschwitz; el mismo autor de la filmación será enviado a morir este último. Farocki lee en segundo grado todas las imágenes, organizadas por espacios como el laboratorio o la clínica dental. Son las únicas imágenes que conservamos de un campo nazi en pleno funcionamiento. En manos de Farocki, que escribe desde el presente conociendo el futuro de estas imágenes, la filmación amplía su significado a medida que se leen las trazas de horror implícito que hay inscrito en ellas: en los planos de mujeres descansando del trabajo en este campo de concentración más o menos idílico están inscritas las imágenes de cadáveres en Buchenwald; en las de los científicos prisioneros en el laboratorio, los experimentos con seres humanos de Auschwitz. Al igual que ocurría en la película de Greenaway al analizar con Rayos-X los arrepentimientos de

Rembrandt, Farocki, con las herramientas actuales de análisis visual, puede ampliar un detalle de un fotograma para descubrir en un periódico la fecha exacta del día que fueron grabadas. La lectura en segundo grado de las imágenes de la Historia, eje de la filmografía de Farocki, nos enseña que toda imagen tiene en potencia sus capas semánticas futuras, y que las herramientas futuras de análisis permitirán saber de las imágenes producidas hoy mucho más de lo que podemos calcular al producirlas.

En el ensayo, los cineastas movilizan dispositivos específicos, ostentosos, con los cuales entran en diálogo creativo con la propuesta estética de partida. En *Le roi Rodin* (2002), el cineasta y fotógrafo Alain Fleischer entabla un diálogo hedonista con el célebre escultor decimonónico, actualizando sus imágenes desde el medio cinematográfico. Fleischer, cuyo cine gravita entre el voyeurismo, el sadismo y las representaciones artísticas de ambos, pone en escena una galería de cuerpos desnudos que se contorsionan ante la mirada de la cámara como debieron hacerlo ante el escultor, provocando con ello, al menos, una triple reacción del espectador. En primer lugar, la visibilización de las posibilidades que se presentaban ante el artista a la hora de elegir una u otra composición visual, a partir de los cuerpos de los modelos en tentativa metamorfosis. En segundo lugar, la intuición del conflicto abierto entre las dimensiones de ambos medios artísticos: la condición estática y tridimensional de la escultura, frente a la condición dinámica y bidimensional del cine; la condición de obra que exige un espectador activo que rodee la escultura, frente a la condición de obra que favorece un espectador pasivo que no puede intervenir en el desarrollo de la obra cinematográfica. En tercer lugar, la filmación explícita de Fleischer no deja lugar a dudas: el proceso creativo edificado sobre la relación tradicional del artista con un/una modelo desnudo/a es una relación que, como se ha hecho notar con respecto a los escritos de Johann Joachim Winckelmann sobre los cuerpos desnudos de la escultura clásica griega, no tiene nada de abstracto y ascético; la extraordinaria carga erótica que se pone en circulación en esta relación convencional, pretendidamente etérea, es un elemento decisivo que marcó sin duda la creatividad desenfrenada de un artista obsesionado con los cuerpos como fue Rodin. Evidenciando estos procesos desde una construcción consciente de las pulsiones que laten bajo todo acto creativo, la película nos permite entrar, en cierto modo, a compartir el proceso creativo del maestro francés. Y lo hace,

como en todo ensayo, reflejando con absoluta coherencia el universo estético de Fleischer, plasmado en películas como *Zoo zéro* (1979), o *Pierre Klossowski, portrait de l'artiste en souffleur* (1982), y más aún en sus series fotográficas, donde la figura de una mujer desnuda observada y deseada tiene un protagonismo indiscutido⁴¹².



Diálogo Fleischer / Rodin: las reinterpretaciones del cuerpo en escultura, fotografía o dibujo por parte de Rodin son traducidas a distintas formas de danza, teatro o performance. *Le roi Rodin* (Alain Fleischer, 2002)

La escultura en este caso, y cada una de las artes de manera independiente, permiten al cine hacerse preguntas clave sobre su especificidad como medio, y el formato del ensayo permite multiplicar sus exploraciones al hacer explícitas y problemáticas las decisiones formales adoptadas cada vez. Como señalé en la introducción, me limito en este estudio a explorar film-ensayos que compartan los rasgos que venimos trazando, consciente de que ello implica dejar al margen obras de cineastas fundamentales que

⁴¹² Él mismo señala esta centralidad de la figura femenina en su autorretrato para la serie *Contacts*.

han utilizado el cine desde un punto de vista puramente experimental para ponerlo en conflicto con el arte del pasado, comenzando por nuestro imprescindible Val del Omar. Considero que estas experiencias pertenecen al campo bien delimitado del cine experimental, que tiene herramientas particulares de análisis que exceden el presente estudio. Y sin embargo, me parece que una perfecta película de cine experimental como *Tira tu reloj al agua* (2004), de Eugeni Bonet, debe incluirse en este texto, por las peculiaridades de su producción. La película, que lleva por subtítulo “Variaciones sobre una cinegrafía intuida de Val del Omar”, parte de veinte años de filmaciones realizadas por el cineasta Val del Omar, que debían haber resultado, aunque finalmente no pudo ser, en su gran película final. Bonet, especialista en cine experimental y él mismo cineasta experimental, toma esa enorme cantidad de imágenes en bruto, estudia en profundidad teórica y práctica las exigentes propuestas cinematográficas del cineasta-inventor granadino –que incluían distorsiones de las imágenes y sonidos a partir de aparatos y técnicas inventadas por él, como el “tetraproyector adiscopio para pictolumínica”, el “palpicolor / cromatacto”, o la “óptica biónica ciclotáctil”–, y construye en diálogo con Omar, pero desde su propia sensibilidad, una extraordinaria película compartida.



Reinterpretación de las imágenes de Val del Omar por Eugeni Bonet en *Tira tu reloj al agua* (2004)

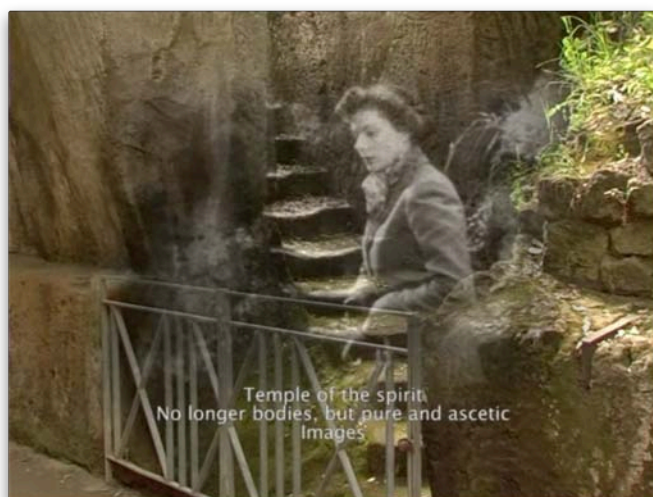
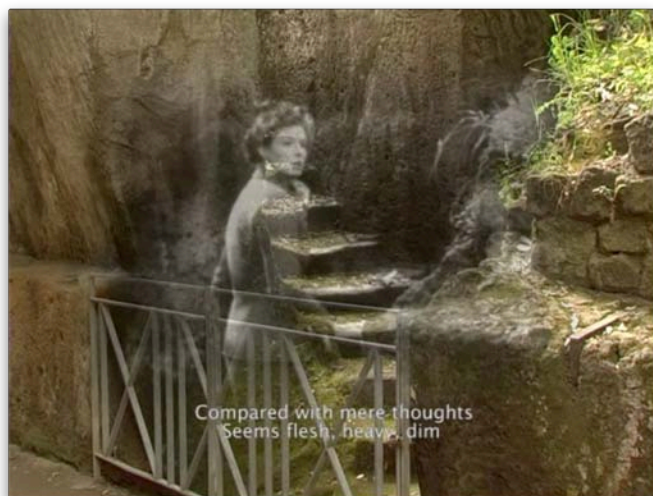
Esta colisión de dos sensibilidades estéticas, que habla tanto del universo del cineasta de partida como del que se lanza después a completar su visión en conflicto con él, tiene al menos otros dos ejemplos del máximo interés en el cine español reciente. *La ciudad de*



Aproximación ensayística al cine de Rossellini en *La ciudad de los signos* (Samuel Alarcón, 2009).

los signos (2009), de Samuel Alarcón, se presenta como un recorrido poético por ciertos espacios de ciudades, cargados semánticamente por haber sido escenario de secuencias clave en el cine clásico italiano. Su diálogo estético fundamental, a pesar de alguna intrusión puntual de personajes de Antonioni, Fellini o De Sica, es con el padre del neorrealismo, Roberto Rossellini. Alarcón diseña un dispositivo específico para visualizar su idea de los espacios encendidos por esas huellas del pasado: en el interior de planos de estos lugares grabados en la actualidad se abren incisiones, a modo de capas de memoria, donde reaparecen los personajes de los films originales; y ello sucede de manera fluida, respetando con sorprendente eficacia la duplicidad de encuadres y movimientos de cámara. Pero la película no se pierde en el mero juego de espejos, hipnótico de por sí, y procede a construir toda una estructura de diálogo con la película más personal de Rossellini: *Viaggio in Italia* (1954). Todo el ensayo de Alarcón se levanta sobre una relectura

de los sugerentes versos que repite Ingrid Bergman, y que se sitúan en la grieta central



El dispositivo imaginado por Alarcón para visualizar la cita poética de Rossellini (“ya no hay cuerpos, sino puras y ascéticas imágenes”): las imágenes cinematográficas se inscriben para siempre en los espacios que ocupan, el cine embalsama la realidad que toca.

de la película, marcando su herida abierta: *«Templo del espíritu, ya no hay cuerpos, sino puras y ascéticas imágenes, ante las cuales el pensamiento parece grave, opaco, pesado»*. Los versos son de un poeta conocido por la pareja protagonista, antiguo amigo y pretendiente no correspondido de ella en el pasado. Bergman los pronuncia primero junto a su marido, cuando llegan a la villa heredada que pretenden vender; más tarde, en un punto clave de sus peregrinaciones por ruinas napolitanas, lejos de su marido, la actriz los escuchará *en off*, recordando emociones que creía olvidadas. Estos versos capitales

están situados en el centro exacto de la película y funcionan a la vez como un recuerdo íntimo de Bergman y como un eco remoto

—¿una psicofonía?— de los amantes romanos que se encontraron una vez en ese lugar, según le explica el guía. En la película de Alarcón estos versos son la puerta a todo un abanico de posibilidades cinematográficas a la hora de establecer su diálogo con Rossellini. Ante todo, los versos funcionan como una *mise-en-abyme* del propio dispositivo de la película, en tanto que hacen aflorar emociones enterradas para el personaje, del mismo modo que el cineasta español hace surgir las imágenes del pasado inscribiéndolas en los espacios del presente; imágenes que a su vez harán surgir, por

ecos, emociones vividas por aquellos espectadores que conozcan los films. Pero el diálogo se prolonga mucho más allá, haciendo ostentoso el dispositivo con el que el español se lanza al juego lúdico con el espectador. Alarcón construye un relato completo que funcione como carcasa o caja de resonancia de su planteamiento. Todo comienza con el personaje de César Alarcón, investigador de psicofonías, sonidos supuestamente producidos por espíritus que habitan espacios cargados de connotaciones históricas. César se desplazará a grabar estos sonidos en la ciudad fantasma de Pompeya, donde fantasea con grabar sonidos del pasado trágico de la ciudad romana, inscritos en los espacios presentes. Lo que encuentra, sin embargo, son las trazas dejadas por Ingrid Bergman y George Sanders en ese mismo espacio durante el rodaje de *Viaggio in Italia*, y decide entonces repetir el experimento con una cámara. Este inicio novelesco, que envuelve el viaje ensayístico de Samuel por la filmografía de Rossellini, le servirá al cineasta para exponer una cierta idea del cine como médium con el que convocar el pasado, y también para desarrollar su juego de espejos entre tiempos, a la vez que comparte con el espectador digresiones y conexiones inesperadas, o elige nuevas rutas al toparse con puertas cerradas que obligan a variar el camino cada vez, reinventando el recorrido, el proceso de creación de la propia película, ante los ojos de un espectador que es desde el inicio, irremediabilmente, cómplice del viaje.

Otro muy reciente viaje-diálogo que opera por digresión, por ecos y retrazado constante del camino filmico, es *La casa Emak Bakia* (2012), de Oskar Alegría. Cineasta viajero, poeta visual, responsable de entrevistas para programas culturales a cineastas de la talla de Víctor Erice o Jean Rouch, propietario de una sensibilidad fuera de lo normal y una mirada única para transmitirla en imágenes, Alegría era conocido antes de esta película ante todo por un proyecto fotográfico del máximo interés: *Las ciudades visibles*⁴¹³. Alegría, nuevo Marco Polo⁴¹⁴, se instalaba entonces temporalmente en ciudades clave para establecer diálogos específicos con las connotaciones culturales de cada una: en Buenos Aires, de la que se dice que es un libro abierto, fotografió frases escritas en

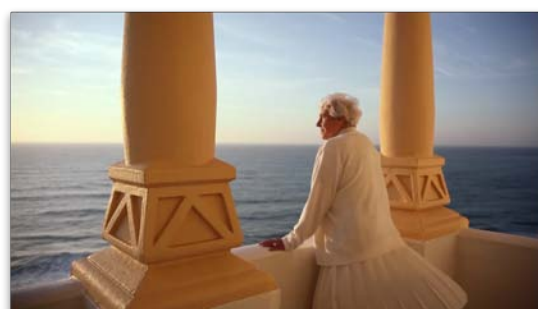
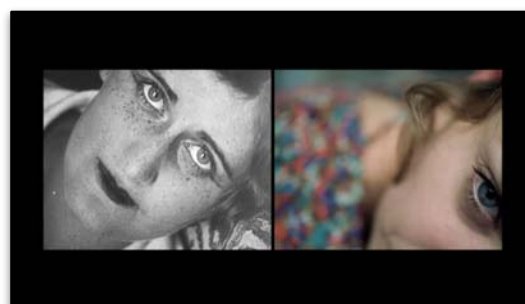
⁴¹³ Partes del proyecto han sido expuestas en galerías, y puede verse completo en el sitio web del autor: <http://www.oskaralegria.com/>

⁴¹⁴ Así escribe Enrique Vila-Matas sobre su proyecto, a la entrada de la web de *Las ciudades visibles*: “Si antes teníamos a Marco Polo imaginando ciudades escritas para el Gran-Khan, ahora tenemos a Oskar Alegría soñando ciudades visibles para nosotros, que somos viajeros sin escalas, observadores implacables de todos los trazados contemporáneos.”

paredes, y por montaje reconstruyó e inventó poemas a partir de ellas; en París, a la que afirmaba haber llegado con demasiado retraso, dada su importancia cultural, buscaba ecos de fotografías pasadas en el presente, imaginando el espacio temporal transcurrido entre ellas; en Londres se fotografiaba el contraplano de la ciudad desde el interior de sus famosas cabinas rojas, y no al revés, como dicta el tópico; en Roma se perseguía el color verde; en Tokio, la sombra. Podemos intuir que cuando Alegría comenzó a construir su primera película, partió de las mismas coordenadas; su película es un recorrido equivalente, geográfico y temporal, pero esta vez no por una ciudad, sino por una película: *Emak Bakia* (1927) de Man Ray. La elección debió venir dada de forma natural: Man Ray no sólo es un fotógrafo-cineasta-poeta, con el cual Alegría podía dialogar en su mismo lenguaje, sino que su propia película llevaba un título vasco, idioma que habla Alegría. Traducido, “Emak Bakia” quiere decir “Déjame en paz”, y ello planteaba todo tipo de interrogantes que nunca se habían conseguido explicar.

Como Delvaux ante los cuadros de Bouts, como Greenaway ante *La ronda de noche*, Oskar Alegría comenzó una relectura en primera persona de una obra perteneciente a la imaginación colectiva, estudiada una y mil veces, con la osadía de encontrar algo nuevo e insólito en virtud de la mirada cinematográfica. Lo que encontró, en forma de infinitas bifurcaciones, posibilidades, encuentros al azar, reescenificaciones de sus secuencias, constituye uno de los relatos más emocionantes que ha dado el cine español contemporáneo. En el contexto de este estudio, la película es uno de los ejemplos más indiscutibles de film-ensayo, donde confluyen la práctica totalidad de sus características más relevantes: hay una voz en primera persona –no hablada sino escrita, en diálogo con el formato de intertítulos del film original–, una exposición de los mecanismos de construcción del relato al que asistimos –que interpela al espectador de forma lúdica–, y una defensa explícita del concepto de deriva, tal como lo trabajaba Varda en su *Jane B. par Agnès V.*; deriva como desvío *innecesario* en términos de cine clásico, que sin embargo es una de las claves del formato ensayo –la digresión por eco en la memoria, tan habitual en Montaigne, que se separa del tema de partida pero acaba iluminándolo mejor, desde lugares insólitos–. Las conclusiones y hallazgos del film, resultado de un viaje por las distintas dimensiones inscritas en toda película –memoria, médium, reflejo de la imaginación libre, registro de la realidad histórica, máquina de pensar– está a la

altura de una tesis doctoral sobre *Emak Bakia*, pero escrita en el lenguaje de Man Ray. Es, por ello, un extraordinario ejemplo de diálogo entre dos universos estéticos de marcada personalidad, donde el cineasta del presente exorciza una obra pasada –y sus inevitables capas añadidas por el tiempo– para mirarla de nuevo por primera vez, recorrerla en primera persona, y compartir con el espectador un trayecto vital, con la intuición y el azar como únicos mapas.



***La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012): el film original como texto a recorrer**

Recién terminada la Dictadura en España, un ensayo sobre arte tuvo el dudoso privilegio de ser la primera película secuestrada judicialmente tras la desaparición de la censura franquista: *Rocío* (1980) de Fernando Ruiz Vergara. Con una filiación subterránea con *Les statues meurent aussi*, este film parte de la escultura de la Virgen del Rocío y todo su fenómeno asociado, la romería del Rocío, para explorar sin atisbo

alguno de auto-censura las líneas de fuerza que se desprenden de esta imagen de devoción andaluza, la más sometida a pasiones y violencias religiosas de España. Su narración está escrita sin una primera persona encarnada explícitamente, pero claramente reconocible como la voz del insobornable díscolo Vergara; como ha escrito Concha Barquero, «[m]ás allá del carácter expositivo de su narración, *Rocío* es un ejercicio de reivindicación desde el “yo” más absoluto, el de Fernando Ruiz Vergara señalando su forma de estar en el mundo.»⁴¹⁵ La Virgen del Rocío es una talla de madera mutilada para ser vestida y cargada de joyas, y es también la encrucijada de pasiones desatadas y escasamente honrosas filiaciones históricas, económicas y políticas, con un papel especial en la represión franquista. Vergara recorre con pasmosa valentía para la época el camino que conecta la imagen divina con las operaciones económicas de sus administradores temporales, la represión ejercida por sus fieles al inicio de la Guerra Civil, o, en una secuencia clave, la pura materialidad de la talla desnudada de todas sus ropas y joyas.



La película fue prohibida y el cineasta castigado durísimamente en los tribunales por atreverse a tocar el tema de la represión franquista durante la Guerra Civil⁴¹⁶. Vergara no volvió a hacer cine, pero su película aún hoy mutilada queda, junto con *Les statues meurent aussi*, como una de las mayores muestras de lo que puede ser una investigación libre y comprometida a partir de un motivo artístico, un pensamiento en acción que



***Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980): la Virgen desnudada y vestida para la romería**

no tenga miedo de llegar hasta el final de sus pesquisas en cuanto a las implicaciones económicas, sociales, políticas o históricas de la creación, recepción, y reinterpretación posterior de una obra de arte.

⁴¹⁵ Ver Barquero (2010)

⁴¹⁶ Las circunstancias del accidentado intento de distribución de la película las han contado en sendos artículos Alejandro Alvarado y Concha Barquero. Ver Alvarado (2010) y Barquero (2010)

Termino este capítulo por la que podría considerarse –desconocida– figura tutelar de nuestra cinematografía en el campo del cine-ensayo sobre arte, el cineasta José María Berzosa. Nacido en Albacete en 1929, abogado de formación y decidido antifranquista, Berzosa se exiliará a Francia en 1956 después de ser denunciado por un amigo a causa de un comentario contra la Dictadura. En París será ayudante de dirección de Jean Renoir en *El testamento del Doctor Cordelier* (1959), actor de Buñuel en *La Vía Láctea* (1969), y desde 1967 comenzará una carrera imparable en la televisión francesa –que le reconocerá con el Premio Nacional en 1979–, gozando siempre de una libertad insólita en este medio. Su filmografía completa es, por lo tanto, francesa, pero la práctica totalidad de sus temas son decididamente españoles, lo que le coloca en una posición fronteriza del máximo interés: un cineasta español que hacía cine sobre temas españoles, pero con toda la creatividad y libertad crítica que el Régimen había amputado a quienes trabajaban en territorio español. Bonet Mújica defendió ya en 1981 estas «*profundas raíces españolas*» de la obra de Berzosa en un artículo de la Vanguardia⁴¹⁷, y el historiador del cine Luis E. Parés da un paso más y propone incluirle sin medias tintas en los estudios y debates sobre la tradición documental española como figura capital:

a pesar de la dificultad para ver sus películas, y aunque Berzosa no forme parte de esa posible historia del cine documental español, pocos documentalistas han prestado más atención a la cultura española, a sus clichés, sus mitos, sus figuras fundacionales, su historia. Berzosa no hace cine español, pero sí hace cine sobre lo español, de lo español, con todos los fantasmas y dolores que ello conlleva. (...) Berzosa intenta construir teorías que expliquen los mitos españoles, el mito de España, para después dismantelar esa misma teoría.⁴¹⁸

Uno de los ejes centrales de la filmografía de Berzosa, si no el principal, es el cine sobre arte. En este campo ha realizado algunas de las obras más sorprendentes del cine internacional sobre artistas españoles del pasado, como El Greco (*Rouge Greco Rouge*, 1972) o Zurbarán (*Zurbarán: la vie de moine et l'amour des choses*, 1973), pero también de artistas contemporáneos como Chillida (*Eduardo Chillida*, 1981) o Antonio Saura (*Antonio Saura, quelques reveries d'un promeneur solitaire ou presque*, 1983); sin olvidar films sobre museos y sobre artistas internacionales de primer nivel como

⁴¹⁷ Bonet Mújica, p.58

⁴¹⁸ Parés (2013), pp.94-95

Matisse (*Matisse ou la simplification*, 1970) o Bacon (*Francis Bacon: l'ultime regard*, 1971). A ello hay que añadir retratos de escritores como Borges (*Jorge Luis Borges I: Le passé qui ne menace pas* y *Jorge Luis Borges II: Les journées et les nuits*, ambas de 1969) o Alberti (*Rafael Alberti*, 1998) así como adaptaciones iconoclastas en ficción o no ficción de clásicos literarios españoles, ante todo en su serie *Españas* (1973-74), centrada en las figuras del *Cid* (*Comment se débarrasser des restes du Cid*, 1974), el *Quijote* (*Mourir sage et vivre fou*, 1973) y *Don Juan* (*L'amour et la charité*, 1973)⁴¹⁹. En uno de los artículos más citados del cine sobre arte, publicado por Dominique Païni en *Cahiers du cinéma* (nº411, 1988), Berzosa era ya considerado uno de los renovadores de este género⁴²⁰. Sobre él habían escrito antes diarios de referencia como *Le Monde*, que le llamaba «renovador terrorista», cuyas obras eran «lanzas contra cierto didactismo que impera en la televisión francesa»⁴²¹, y su propuesta con respecto al documental de arte para televisión partía de principios estéticos y éticos que nacían de un compromiso político insobornable:

Berzosa rechaza la pedagogía elemental —«para lograr algo en esa tesitura hay que ser un Brecht. Lo demás es un fracaso»—, de la misma forma que detesta la “vulgarización cultural”. —Un obrero de cuarenta y cinco años que lleva veintisiete trabajando regresa a su casa después de doce horas de fatiga y le propinan cincuenta y dos minutos sobre la pintura de Renoir. Un comentario paternalista, injuriosamente simple, puede hacerle retener alguna anécdota, alguna fecha, en todo caso puede darle la impresión de que participa en el banquete de la belleza, como cualquier persona privilegiada: un tufillo igualitario y tranquilizador se desprende del receptor de televisión. (...) «La única política cultural que yo acepto es la que revela —denuncia, podría decirse— al público la existencia de un mundo sensible que él no puede percibir, pero que podría»⁴²²

Lo cual aplica también a la gestión del *aura* de las obras cuando trabaja con artistas contemporáneos, como le explicaba en una entrevista a Gisèle-Breteau Skira con respecto a su film sobre Antonio Saura, que termina con una secuencia donde hace al artista quemar su obra:

⁴¹⁹ Me baso en la filmografía reconstruida por Luis E. Parés, principal especialista hoy en la obra de Berzosa

⁴²⁰ Païni, p.XIII

⁴²¹ Citado en Chao, p.40

⁴²² Chao, p.40-41

Tengo una complicidad formidable con muchos artistas y una admiración, casi amor, por los artistas, pero no por ello pienso que su obra sea intocable. Eso me irrita, para mí eso es algo religioso, ¡y todo lo que es religioso no me interesa! Con frecuencia, encuentro una complicidad, porque es bastante común entre los artistas, sobre todo si son grandes, de querer desacralizar su obra⁴²³

Berzosa construye ensayos sobre arte muy personales a través de formas cercanas al reportaje, pero con equipos y decisiones estéticas que provienen del cine de ficción. En ellos, el diálogo con los artistas del pasado y su significación cultural presente está filtrada por una mirada profundamente política, con una lectura próxima a la historia social del arte; mirada que a la vez se sirve de una gran dosis de irreverencia y sentido del humor –no ajena a las formas de un Buñuel– para retratar una España que a ojos europeos no podía sino resultar anacrónica, provinciana y ridícula, agotada bajo todas las taras impuestas por treinta años de Dictadura nacional-católica. Una película como *Rouge Greco Rouge* (1972) ilustra magníficamente esta desacralización con respecto a uno de los autores instrumentalizados por el Régimen en virtud del misticismo religioso de sus obras: lejos de todo aura, Berzosa plantea el film como un recorrido por los cuadros de El Greco que tienen en propiedad

particulares de la alta sociedad o instituciones, incluidas iglesias, explorando su pura condición de objetos materiales, intercambiables, con los que se puede incluso especular; o con los que puede hacerse, en calidad de propietario, todo aquello que se desee, llegando incluso a destruirlos por pura torpeza.



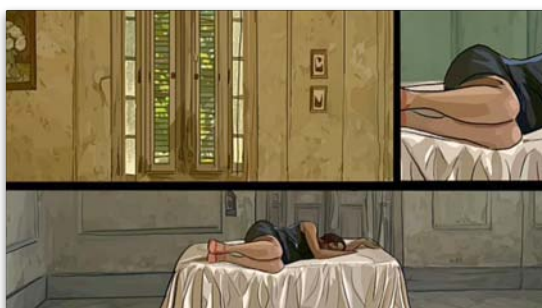
***Rouge Greco Rouge* (José María Berzosa, 1972)**

⁴²³ Breteau-Skira (2000), p.8

Las entrevistas de *Rouge Greco Rouge* –como las de su película sobre el Cid, donde entrevista a militares españoles que se definen herederos del caballero medieval– combinan trazados de cámara extraordinariamente barrocos con testimonios desarmantes de personajes que, dejados libres de ser ellos mismos, se presentan ante la cámara como manifiestamente cuestionables a la hora de poseer en propiedad exclusiva el legado artístico del pintor griego. Con suerte, y en vista de algunos movimientos recientes –como su breve retrospectiva en el Festival Punto de Vista de Navarra en 2013–, dentro de poco podrá empezar a hacerse justicia a este autor capital para pensar el cine español sobre arte en la segunda mitad del siglo XX, y su cine sorprendente empezará sin duda a ser demandado y difundido en nuestro país.

b) Colaboración entre dos artistas

El segundo de los casos, donde ambos creadores colaboran para construir una obra conjunta, es en potencia aún más interesante, por la negociación conflictiva, en presente, de dos visiones diferentes; ésta se realiza con frecuencia ante los ojos del espectador, y también con frecuencia deriva en fricciones del máximo interés. El caso más conocido es quizá el de *Las cinco condiciones* (2003), donde Lars Von Trier propone a su compatriota danés Jorgen Leth rehacer cinco veces su cortometraje de 1967 *El humano perfecto*, planteándole cada vez una serie de obstrucciones; estas obstrucciones son en realidad reglas extremas que buscan imposibilitar tal recreación, y que deberían ante todo plantear a Leth notables conflictos con su propia ética como cineasta. Durante la película asistimos al proceso en acto, vemos a Trier y Leth debatir sobre las condiciones y comentar a posteriori el trabajo realizado, y Trier habla en primera persona sobre la influencia decisiva de la filmografía y propuesta estética de Leth, que ha estudiado tan a fondo en su vida que asegura comprenderla mejor que el propio Leth. *Las cinco condiciones* es un caso ejemplar de ensayo como diálogo estético entre dos creadores para construir una obra: hay enunciación, se



Colaboración entre dos cineastas para construir un diálogo ensayístico, donde las inquietudes del segundo se ponen en conflicto con la propuesta formal del primero. *Las cinco condiciones* (Jorgen Leth, Lars von Trier, 2005)



Diálogo distante entre Chris Marker y Akira Kurosawa durante el rodaje de *Ran*, en *A.K.* (C. Marker, 1985)

expone el proceso, se duda, se piensa, se fracasa, se vuelve a intentar para llegar más lejos, y la película es el resultado de la violenta colisión entre dos universos creativos perfectamente reconocibles. También puede darse otra forma de colaboración más distante, en la que el cineasta construya su película con la necesaria colaboración de otro creador que sin embargo está dedicado a un proyecto diferente y hasta cierto punto le ignora. Ocurre

en *A.K.* (1985), el ensayo creado por Chris Marker a partir del rodaje de *Ran* (1985), la versión de *El Rey Lear*

de Akira Kurosawa. Marker asiste al proceso creativo del maestro japonés, pero con la condición previa de no interferir en su desarrollo; así pues, el francés explora desde lejos con su mirada inteligente, reconstruye por montaje diversos *leit motifs* en torno a la figura del director —es, por lo tanto un intento de análisis crítico del cine del japonés, realizado con el mismo medio del cine—, y escenifica dispositivos con los que leer las imágenes en segundo grado junto a la voz grabada del director japonés. La distancia impuesta por Kurosawa, sin embargo, resulta en una película ciertamente más fría, y que logra despegar mucho menos, que las consagradas a Medvedkin y Tarkovsky, cimas ambas del film-ensayo. Puede ocurrir también que un cineasta explore de esta misma manera el trabajo de otro creador, con una intención crítica que le trascienda e incluso ponga en evidencia. En *An image* (1984) Harun Farocki filma a un fotógrafo de Playboy preparando la foto para las páginas centrales del nuevo número de la revista. En el desarrollo del acto creativo que da lugar a esa imagen icónica, escenario en el que se cruzan tantos conflictos abiertos de la cultura occidental, del feminismo al psicoanálisis,

de la moral hipócrita a la sociedad de consumo, constatamos antes de nada que el tratamiento que el fotógrafo dispensa a la modelo desnuda es de un monumental desprecio, que traduce en cierto modo la deshumanización y cosificación de la mujer que propone la propia revista, como recipiente vacío y sin personalidad propia del deseo masculino. Farocki dialoga sin duda con el trabajo y la personalidad del fotógrafo, y pone su propia personalidad intelectual y estética en conflicto creativo con la de su oponente, pero el resultado, extraordinariamente interesante, es el de una completa recusación del trabajo del primero. En ocasiones, por tanto, el diálogo estético entre dos creadores es una batalla abierta, y en ella hay ganadores y perdedores⁴²⁴. Pueden citarse igualmente ejemplos de diálogo en el terreno paralelo de la música, como la propuesta de Jean-Luc Godard junto a los Rolling Stones: *Sympathy for the devil* (1968). En ella, Godard pone en escena una determinada lectura ensayística de la música de los Stones, que el cineasta entiende como cargada de significado revolucionario, en contraposición

a la música “blanda” de Los Beatles y sus submarinos amarillos. Para poner en imagen su idea, el francés construye un dispositivo formal por montaje, según el cual, a la



Godard construye un ensayo político a partir de las sesiones de grabación de la canción *Sympathy for the devil* de The Rolling Stones, en *Sympathy for the devil* (1968)

⁴²⁴ Sobre la película, Farocki escribió lo siguiente en 1988, que tomo y traduzco de su página oficial: «Esta película, *An image*, es parte de una serie en la que he estado trabajando desde 1979. La cadena de televisión que me la encargó asume que estoy haciendo un film crítico con su tema, y el propietario o manager de la cosa filmada asume que mi film es publicidad para ellos. Intento no hacer ni una cosa ni la otra. Tampoco quiero hacer algo entre ambas, sino superando ambas.»

filmación circular del grupo en la sala de grabación mientras ensaya, se contraponen secuencias-panfleto a modo de distanciamiento brechtiano, que hablan de los conflictos sociales, raciales y económicos del convulso final de la década de los sesenta.

También existen acercamientos de cineastas a universos creativos que desconocen por completo, y en los que entran con la intención de descubrirlos a la vez que el espectador. *Notebook on cities and clothes* (1989) es un perfecto ensayo sobre moda por parte de un cineasta, Wim Wenders, que confiesa al inicio no saber nada sobre el asunto, pero al que han encargado un film sobre el tema. Para acometer el encargo, el director busca un cómplice: el diseñador de moda japonés Yohji Yamamoto, que comenzará un viaje auto-reflexivo junto a Wenders sobre su propia práctica creativa, donde ambos pondrán en conflicto sus estéticas y convicciones particulares: con la cámara como testigo, meditarán sobre la belleza, la moda, el cine.



La observación del frío proceso de creación de la fotografía central de la revista *Playboy* por Farocki en *An image* (1984)

Cuando se trata de dos cineastas, existe la posibilidad de que su colaboración sea en diferido, a modo de contrapunto: es el formato epistolar. Un cineasta “escribe” a otro una carta audiovisual, el segundo la recibe, la piensa desde su estética particular, y la responde con idéntica voluntad de interpelación. Este formato ha adquirido gran relevancia a partir del proyecto que reunió a Víctor Erice y Abbas Kiarostami, cineastas con notables puntos en común, y su intercambio audiovisual pudo verse en varios centros de arte españoles.

De aquel proyecto surgió otro, *Correspondencias*, mucho más ambicioso por el número de cineastas relevantes convocados, pero donde rara vez se produce un verdadero intercambio entre los participantes, a pesar del sincero esfuerzo de Isaki Lacuesta o José Luis Guerín. El formato se había



Primera carta de Víctor Erice a Abbas Kiarostami, dentro del proyecto *Correspondencias*

exposición Erice-Kiarostami. Por ejemplo, en el caso de las videocartas de los japoneses Shuji Terayama y Shuntaro Tanikawa (1982-83); curiosamente, en este caso no se trata de dos cineastas, sino de un cineasta y un poeta, lo que expande en cierto modo la experimentación. Hay también cartas póstumas, ensayos epistolares que saben que no obtendrán respuesta, pero evidencian la necesidad de dirigirse desde este formato expresivo a un cineasta que ya no podrá contestar; por ejemplo, la de Denis Gheerbrant a Johan van der Keuken (*Lettre à Johan van der Keuken*, 2001), o desde luego las de Marker a Medvedkine en *Le tombeau d'Alexandre* (1992). Marker es, de hecho, uno de los principales valedores del formato ensayístico epistolar desde su célebre *Lettre de Sibérie* (1958), culminando en el juego de espejos y pseudónimos de *Sans Soleil* (1982).



Indicadores del formato epistolar en el film-ensayo: la estructuración en cartas, la segunda persona. *Le tombeau d'Alexandre* (1992)

En su texto “Le livre, aller, retour”, Raymond Bellour ya subrayaba que desde aquel célebre artículo de Bazin analizando las posibilidades ensayísticas del cine a partir de *Lettre de Sibérie*, los estudios sobre esta película se habían centrado en el modelo literario del ensayo, olvidando lo que la película debe al formato epistolar, que abría a su vez nuevas vías de experimentación⁴²⁵.

Es sin embargo mucho más habitual que estas colaboraciones ensayísticas se den entre un cineasta y un pintor. Con esta estructura, en 1974 el cineasta Jack Hazan realizó junto al pintor David Hockney una de las películas más sorprendentes de la historia del cine sobre arte. El film, *A bigger splash*, sigue el proceso creativo del cuadro del mismo nombre, pero reconstruyendo este proceso para el espectador de manera que todo el trazado documental quede borrado: Hazan movilizará en este empeño toda una serie de recursos cinematográficos encaminados a acentuar el efecto de construcción artificial, y terminará puliendo un acabado de perfecto film de (docu)ficción. La fricción de esta inquietante película consiste sin embargo en que todos los personajes y el proceso en sí mismo son absolutamente reales, y avanzan en sus vidas cotidianas, sus conversaciones, negocios, amores y viajes de trabajo, tal y como lo harían en un documental de no ficción. Por ello la película de Hazan es un sorprendente diálogo estético con el conflicto de fondo al que se enfrenta el estilo pictórico practicado en esa época por Hockney: ¿hasta dónde llega la convención del realismo? ¿cuánto puede un pintor realista distorsionar la realidad sin traicionarla? De la distorsión del tamaño de personas y objetos a su bidimensionalidad, o su composición de equilibrios a partir de movimientos congelados, ¿cuántas de las convenciones asumidas por la pintura realista pueden transgredirse sin que el cuadro deje de ser considerado realista? Hazan utiliza por tanto el cine con un virtuosismo que completa el virtuosismo de la pintura de Hockney: desde la ruptura de la filmación espontánea con planificaciones imposibles en la no ficción a la organización dramática de secuencias donde los diálogos parecen plenamente espontáneos, tratándose como se trata de los personajes reales que rodean en su vida cotidiana al pintor. Por ejemplo, vemos comenzar una secuencia que parece una entrevista pero enseguida un cambio de plano con un personaje externo vuelve ambigua esa suposición.

⁴²⁵ Bellour (1997), p.66



Juegos de realidad y ficción en el diálogo Hockney-Hazan, uno de los más sorprendentes de todo el cine sobre arte: *A bigger splash* (1974)

Todo ello, construido en estrecha complicidad con Hockney, llega a su paroxismo –un paroxismo que a su vez marca los clímax en la colaboración de ambos creadores– con la recreación de un sueño que funciona como subtexto psicoanalítico del cuadro, y con las cesuras irónicas a las que los personajes de no ficción tienden gravitatoriamente de cuando en cuando a lo largo de la película, y que no son otra cosa que desarrollos de la figura del *tableau vivant*, extremo opuesto y negación irónica de la realidad documental.

Hockney ha tenido desde entonces una relación privilegiada con el cine, estableciendo diálogos creativos con otros cineastas, si bien nunca ha llegado a una obra tan rotunda como ésta de 1974. Con Philip Haas, por ejemplo, construyó el film *A day on the Grand Canal with the Emperor of China, or surface is illusion but so is depth* (1988); en él proponía una lectura crítica a través del cine de un rollo de pintura china que describía un viaje fluvial. A modo de clase magistral que sabía valerse de los recursos de la gramática cinematográfica, Hockney sacaba conclusiones sobre la diferente concepción asiática de la representación del espacio a partir de tres obras: un rollo de pintura china de alrededor de 1698, una de las *vedute* venecianas de Canaletto pintada en 1763, y otro rollo de pintura china de 1770. El film, que recorría las tres obras con la mirada de Hockney y ponía conscientemente en conflicto los tres tipos de espacio con la propia mirada de la cámara cinematográfica –combinación de las mismas–, era a la vez una reflexión sobre un nuevo rumbo en la propia pintura de Hockney. Sobre ello hablaría explícitamente en el proyecto de 2001 *The secret knowledge*, que comentamos en la primera parte, donde ya queda claro que la evolución creativa de Hockney pasa por un replanteamiento de la tradición pictórica ampliada por la mirada fotográfica y cinematográfica.

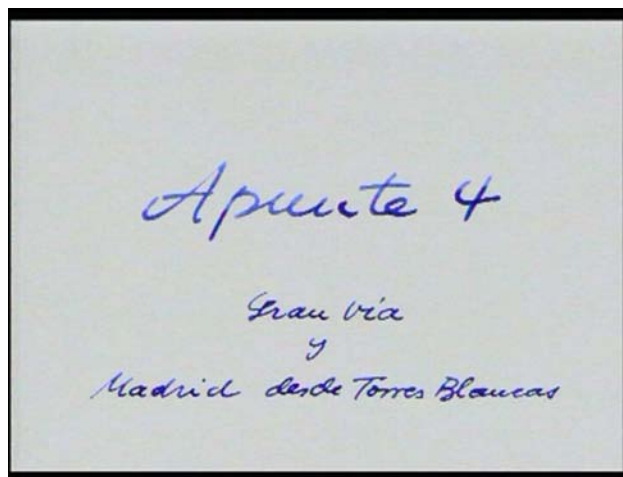
La película más reciente sobre Hockney hasta el momento es *A bigger picture* (2009), de Bruno Wollheim. Esta película, que ganó el premio al mejor “ensayo” en el Festival FIFA de Montréal en 2010, presenta en efecto varios de los rasgos del film-ensayo: utilización de la primera persona, enunciación física, o valoración subjetiva del desplazamiento entre la realidad percibida por el cineasta y la percibida por el pintor. Sin embargo, el cineasta no alcanza jamás a dialogar realmente con el pintor, las herramientas del cine para dialogar con la pintura no llegan nunca a levantar el vuelo, y Wollheim no consigue despegarse de una aproximación muy superficial a la última – hasta el momento– etapa de Hockney, que le lleva una tremenda ventaja desde el principio con su creatividad desmesurada, en constante efervescencia y metamorfosis. Hockney –nos lo cuenta el propio cineasta al principio– le ha pedido expresamente a Wollheim que ponga en conflicto el lenguaje cinematográfico con la nueva etapa pictórica que está abriendo, y que por su edad podría ser la última. Hockney lo hace recordando sin duda de lo que es capaz el cine en manos de un verdadero creador, en

vista del resultado que dio la película de Hazan. La obra de Wollheim, *A bigger picture*, nombrada en explícita referencia a aquella, *A bigger splash*, nunca pasará sin embargo de ser una documentación a posteriori de cada paso en el proceso creativo, que siempre llega tarde; el pintor llama al cineasta cuando ha tenido ya la idea genial –nos lo cuenta también el cineasta– y éste acude a oírla y graba a Hockney desarrollarla sin llegar a construir ningún contrapunto que exceda la mirada documental. Es sin embargo esta mera documentación, en el caso de un artista como Hockney, más que suficiente para hacer de la película una experiencia fascinante.



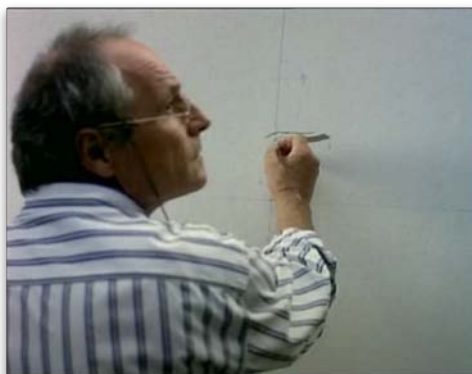
Diálogo vídeo / pintura a partir de una de las últimas etapas creativas de David Hockney en *A bigger picture* (B. Wollheim, 2009)

El caso de colaboración entre cineasta y pintor más conocido en nuestro país es sin duda *El sol del membrillo* (1992), de Víctor Erice. El cineasta vasco disecciona con paciencia el proceso creativo del pintor hiperrealista Antonio López, mientras éste trabaja en su último cuadro: la representación de un membrillero que crece en su jardín. Erice utiliza el desarrollo de este proceso como espejo contra el cual confrontar lo que le es propio al medio cinematográfico: contrapone dispositivos de transposición óptica de la perspectiva, procesos de filmación mecánica del árbol que López quiere traducir pictóricamente, o imágenes que den cuenta de lo que no aparecerá en el cuadro, como ocurre con el sueño del que parte la voluntad primera de hacerlo. Antes de acometer la película, Erice reflexiona por medio de breves “apuntes” en vídeo sobre el conflicto pintura-cine⁴²⁶: plantando la cámara en los mismos espacios madrileños fijados en algunos de los cuadros del pintor, saca conclusiones experimentales como lo haría un científico ante el microscopio.



Apunte nº4 de Víctor Erice: utilización del vídeo para analizar la técnica del pintor Antonio López, su manera de abstraer la realidad.

⁴²⁶ Estos apuntes están incluidos como material extra en la edición DVD de la película



El dispositivo pictórico de Antonio López, que después repite Erice con la cámara cinematográfica. *El sol del membrillo* (1992)

Concluye, ante todo, que la pintura de Erice, definida como hiperrealista, realiza sin embargo una nítida abstracción de la realidad, seleccionando encuadres, obviando el sonido, eliminando todo rastro de vida humana. Al enfrentarse a la filmación de la pintura del membrillero, por tanto, se fija enseguida en el complicado dispositivo que permitirá abstraer la naturaleza y sus procesos y movimientos a una imagen única congelada, que después se considerará hiperrealista, pero que el cine demostrará que no representa la esencia de esa fruta: porque sólo el cine puede captar el tiempo, el crecimiento orgánico, la distorsión de la forma, la madurez, la muerte. López busca en realidad una abstracción pictórica, la *idea* de la fruta, y Erice, al comprender esto, aportará a la pintura de López y su proceso lo que el cine puede darle: la exposición del proceso intelectual y emotivo que rodea a la composición de un cuadro. Como en el caso del film de Namuth sobre Pollock, esta exposición al público del momento íntimo de la creación transforma irremediabilmente la percepción del artista, el conocimiento que la posteridad tiene sobre él. Erice, uno de los mejores cineastas que ha dado nuestro país, mira con respeto, reflexiona, completa en el tiempo el contraplano del dibujo en el espacio, y ofrece al espectador toda una serie de recursos audiovisuales para adentrarnos en los motivos de una obra pictórica cuya complejidad y

posicionamiento estético va mucho más allá de la simple copia de la realidad: confesiones del autor, diálogos con otros artistas, cotidianeidad con su familia. Ello es completado además con dos capas de significado paralelas: en primer lugar, la filmación de los obreros que están reformando la casa del pintor, en paralelo al propio trabajo del pintor; este paralelismo explícito enfatizado por el montaje equipara ambos trabajos manuales, y tiene el efecto directo de operar una desmitificación de la figura tradicional del artista como genio. Lo cual conlleva obviamente un determinado posicionamiento ético y estético con respecto trabajo creativo. La otra capa de significado es añadida al permitir la intromisión, no casual, de las noticias de la radio; noticias que hablan del genocidio en Europa del Este, tan cercano, realidad social que no tiene cabida en la pintura de López, entregado a los temas que le son queridos. Erice, como Rossif en su film sobre el pintor italiano Morandi (*Morandi*, 1989) de tres años antes, ofrece el contraplano del mundo real omitido en la obra del artista; y haciéndolo, ofrece indirectamente un esbozo de autorretrato, y equilibra una documentación del proceso creativo que ya no será sólo unidireccional.

Más allá del realismo pictórico, con el que la cámara ha establecido diálogos privilegiados por el paralelismo intrínseco entre mirada fotográfica y perspectiva renacentista, está la posibilidad de explorar otras posibilidades de la pintura. En 1960, el cineasta belga Luc de Heusch filmó uno de los más rotundos diálogos entre cine y pintura junto al pintor surrealista René Magritte. En *Magritte ou la leçon de choses*, Heusch ofrece una realización onírica de extrema precisión cinematográfica, viajando entre las imágenes y los objetos, revelando la fértil ambigüedad de sus fronteras y de nuestra percepción sobre ellas. «*Hay que preguntarse si hay un vínculo necesario entre una cosa, su imagen y su nombre*», oímos decir a la voz *en off*. Y Heusch juega a proponer vínculos. Un travelling por la avenida de un cementerio, por la que se aleja Magritte recordando el momento en que decidió ser pintor, culmina elevándose hacia el cielo nublado; ese cielo nublado real –distorsionado por un filtro azul– funde por encadenado a otro cielo nublado ficticio –unido por el mismo filtro azul– en un cuadro de Magritte, y otro travelling hacia atrás revela que se trata de un cuadro dentro de otro cuadro, que a su vez contiene un cielo nublado. Sin detenerse, el travelling sigue retrocediendo y desborda el marco hacia la habitación real donde se encuentra apoyado

en un caballete, multiplicando el efecto de ambigüedad del propio cuadro, y una panorámica lateral culmina en Magritte, quien sentado a una mesa explica sin despegar los labios, mientras le oímos *en off*, que la relación entre objeto, imagen y nombre es tan aleatoria como queramos hacerla, y que ponerla en conflicto abre todo un campo de juegos de la representación. «*Realidad: para mí esta palabra está tan vacía de sentido como la palabra Dios, materia, abstracto o concreto*», dice Magritte, quien ya en 1929 había publicado el texto clave del que parte todo el planteamiento de la película: “Les mots et les images”, en la revista *La révolution surréaliste*⁴²⁷.

No hay enunciación explícita del director en esta película: Heusch no se pone a sí mismo en escena como personaje ni habla en primera persona, y no sabemos nada de él al terminar, por lo que podría parecer que no se trata de un verdadero diálogo ensayístico en el que dos subjetividades con sus respectivos planteamientos estéticos se pondrían en conflicto; y sin embargo, creo que este cortometraje de catorce minutos, que bebe sin duda de los experimentos de cine poético sobre arte de Henri Storck, debe considerarse un rotundo film-ensayo, y uno de los más claros ejemplos del espacio filmico que intento acotar al



Diálogo estético Heusch / Magritte en *Magritte ou la leçon de choses* (1960)

⁴²⁷ Juan Antonio Ramírez analiza las implicaciones de este artículo en Ramírez (2009), p.117

referirme al concepto de diálogo ensayístico. Se trata en efecto de una película hecha con la plena colaboración del pintor, que actúa y encarna las acciones que el propio director ha imaginado para traducir cinematográficamente la propuesta estética de Magritte; se trata, además, de una realización que completa y expande la propuesta estética perfectamente reconocible de Magritte en virtud de la gran imaginación del director. Luc de Heusch, además de haber sido poeta en el entorno del grupo artístico CoBrA, había sido asistente del cineasta Henri Storck a finales de los años 40, y será un reputadísimo etnógrafo, ferviente defensor del anti-colonialismo, y autor a la vez de algunos de los más creativos films belgas sobre arte del siglo XX⁴²⁸, entre los que hay que destacar sin duda su *Je suis fou, je suis sot, je suis méchant: auto-portrait de James Ensor* (1990). Su presencia de cineasta-poeta-artista-etnólogo está perfectamente inscrita en la película de forma implícita, y siempre encontraremos a Heusch utilizando la cámara de forma creativa y consciente para explorar las propuestas estéticas de sus personajes, que son de hecho algunos de los artistas belgas más importantes del siglo: Magritte, Alechinsky, Dotremont, Ensor.

El conflicto que se abre al decidir considerar esta película de Luc de Heusch como film-ensayo parece claro: hay que retroceder en el tiempo y preguntarse si las películas de la línea creativa de que parte el film de Heusch —la línea que abre Storck con su película de 1944— deberían entonces considerarse, también, como film-ensayos. Los autores o críticos posteriores de películas como *Racconto da un affresco* (Luciano Emmer, 1938), *Le monde de Paul Delvaux* (Henri Storck, 1946), *Van Gogh* (Alain Resnais, 1948) o *Guernica* (Alain Resnais, Robert Hessens, 1950), han analizado todas ellas como diálogos contruidos en referencia explícita a una cierta propuesta estética de partida; lo cual resultaba, inevitablemente, en films únicos, que inventaban su forma cada vez. Del film de Emmer se ha escrito que opera el milagro de revelar que el drama temporal desvelado por el montaje cinematográfico estaba ya implícito en la mente de Giotto al pintar los frescos de la Capilla Scrovegni⁴²⁹. De *Le monde de Paul Delvaux* se ha escrito que revelaba la atmósfera implícita en el universo pictórico de Delvaux, hasta el punto

⁴²⁸ Aubenas, p.13

⁴²⁹ Auriol, p.8: en opinión del autor, Giotto es un precursor del cine porque era muy consciente de su labor de metteur en scène: “*Los films de Luciano Emmer que cuentan [racontent] sus frescos, iluminan la asombrosa potencia dramática de sus relatos en imágenes, donde cristalizan el deseo de animar los cuadros y la ciencia del movimiento*”.

de meternos en él de una manera no sólo imposible en la confrontación de los cuadros en el museo, sino ni siquiera sospechada, seguramente, por el propio pintor⁴³⁰. De *Van Gogh* se ha escrito que permite ver por primera vez la trama implícita de gestos nerviosos que recorre la obra del pintor: «*Desnaturalizando la obra, rompiendo sus límites, penetrando en su misma esencia, el film obliga a la pintura a revelar algunas de sus virtualidades secretas. ¿Sabíamos verdaderamente antes de Resnais lo que era Van Gogh menos el amarillo?*»⁴³¹; y *Guernica* se ha llegado a definir explícitamente, por último, como «*un equivalente cinematográfico del Cubismo*»⁴³².

Es el sueño del pionero Paul Haesaerts ya en los años cuarenta, que sin embargo sólo muy rara vez llegó a desarrollarse de forma tan explícita y consciente como en el *Magritte* de Heusch. Escribía el también belga Haesaerts que para que el crítico-cineasta pueda traducir de modo apropiado la concepción, el carácter de la fantasía del artista, deberá «*en cada caso particular, usar un estilo y un ritmo cinematográfico inspirado del tema tratado. La cámara deberá asumir los gestos e inflexiones de lo que ve, hacerse trecentista con Giotto, impresionista con Renoir, clásico y poussiniano con Poussin, barroco y rubensiano con Rubens.*»⁴³³

En el conflicto sobre su posible condición de film-ensayos en base a estas nuevas coordenadas, debe aducirse que hay además implícitos en estos films no pocos niveles de enunciación y autorretrato. Emmer ha afirmado que con Giotto se encontró a sí mismo y a él vuelve una y otra vez: «*Quizá porque en aquellas figuras me encontré no sólo a mí mismo, sino ante todo los hechos humanos que nos rodean, los rasgos espirituales de mi pueblo, aquello que es su trágico destino. Son los mismos rostros, las mismas emociones que intenté individualizar y fijar rodando en la playa de Ostia la vivencia aparentemente despreocupada de un domingo de agosto [Domenica d'agosto*

⁴³⁰ Kracauer (1960), p.199: "*¿Se trata de Delvaux experimentado desde dentro? En cualquier caso, no se trata de sus pinturas. Configuraciones de fenómenos que en ellas son casi indiscernibles se proyectan en la pantalla y desafían al público a adivinar sus significados; y los movimientos de la cámara establecen contextos de los que el pintor puede haber sido por entero inconsciente*". [Tomo la traducción de la primera edición en castellano, de 1989, p.253]

⁴³¹ Bazin (2006), p.216

⁴³² Jacobs (2011), p.29

⁴³³ Citado por Ragghianti (1975a), p.230

(1950)]»⁴³⁴. Storck era íntimo amigo de Delvaux, con quien compartía inquietudes estéticas y políticas en el momento de rodar la película —en plena Segunda Guerra Mundial, con la amenaza nazi contra el arte degenerado— y a quien volverá a filmar en 1971 para construir *Paul Delvaux ou les femmes défendues*.

Resnais acomete el *Van Gogh* como un encargo ajeno, sin demasiada complicidad con la propuesta artística del holandés, pero sin duda su *Guernica*, aun co-dirigido con Hessens, es un grito de horror en primera persona que repite el de Picasso, y que encarna todos los valores que Resnais desarrollará a lo largo del resto de su filmografía, iniciando una trilogía explícita sobre las catástrofes del siglo XX junto a *Nuit et brouillard* (1955) e *Hiroshima mon amour* (1959). Aceptar incluirlos en la categoría de ensayo daría la razón de forma retrospectiva a André Bazin, cuando hablaba de «los ensayos cinematográficos de Luciano Emmer, Storck, Alain Resnais, Pierre Kast y algunos otros»⁴³⁵, si bien es cierto que quedan no pocas grietas abiertas en estos experimentos pioneros que los separan de la práctica más ligada al ensayo literario que empieza a florecer con los ensayos de Franju, Védres, Marker o Varda desde finales de los años cuarenta e inicios de los cincuenta. Por ejemplo: en *Racconto da un affresco* no hay apenas ninguno de los rasgos del ensayo: enunciación, digresión, tanteo; por no haber, no hay siquiera texto alguno, a excepción de algunas citas de frases pronunciadas por Cristo en la Cruz. Es, en extremo, un *biopic* de la vida de Cristo narrada a partir de las imágenes que Giotto creó para ilustrar los hitos acordados de esa vida. Lo mismo podría decirse del *Van Gogh* de Resnais, que Jacobs entiende también más como un *biopic* que como un documental de arte⁴³⁶, aunque Resnais dedique más tiempo al puro juego formal de animar cinematográficamente las conexiones dramáticas entre ciertos cuadros.

Le monde de Paul Delvaux, por su lado, no sólo no tiene una voz reconocible en primera persona, sino que es la conjunción creativa de cinco artistas bien diferenciados: Paul Delvaux, Henri Storck, Paul Eluard, René Micha y André Souris, cada uno con un peso parecido en la obra. En ella tampoco hay una estructura que recuerde al ensayo, no

⁴³⁴ Emmer (1950), p.60

⁴³⁵ Bazin (2006), p.214

⁴³⁶ Jacobs (2011), p.25

hay tesis de partida y pensamiento que la desarrolle en conflicto con los materiales convocados, sino un puro viaje poético a través de las diferentes obras.

Por último, *Guernica* recorre por su parte la obra de Picasso utilizando ese cuadro de 1937 como herida central hacia la cual tiende toda su pintura anterior y posterior, y para defender esta idea se resignifican cuadros de todas las etapas para hacerlos decir lo que el director quiere que digan. Hay por tanto un diálogo estético cine-pintura entre el cineasta y la propuesta del artista, pero este relato discursivo sólo aparece en la banda de imagen, mientras que el texto se limita a narrar el horror de la guerra, fuera de toda consideración estética, con el bombardeo como su centro simbólico.

Todas estas obras, con su culminación experimental en *Le mystère Picasso*, que Bazin defendió como la segunda gran revolución del film sobre arte tras la de Emmer, serían entonces experimentos pre-ensayísticos, proto-ensayísticos, que serán claves en su función de referentes, por sus inagotables experimentaciones formales, para estas películas proteicas posteriores que contienen todos los ingredientes de lo que hoy planteamos como film-ensayos sobre arte. Finalmente, los extremos se tocan, y los primeros experimentos del cine sobre arte, realizados con plena libertad, resuenan por ecos en algunos de los más creativos ensayos actuales. Sabiendo que la primera opción pronto fue banalizada y estandarizada, esperamos que contribuciones como la presente animen al ensayo a seguir por mucho tiempo explorando las infinitas posibilidades de este diálogo entre artes.

CODA

EL ENSAYO EXPANDIDO. APLICACIONES MULTIMEDIA E INSTALACIÓN MUSEÍSTICA

En el “ensayo”, que toca con el “experimento”, cada una de las variables de la narrativa audiovisual es repensada de manera crítica. La utilización de la música, voz, montaje, encuadres, duración o formato de grabación, reenvían constantemente a un posicionamiento con respecto a los caminos transitados previamente, los abusos y carencias, los clichés, la repetición de relatos míticos. El ensayista desmonta una a una las verdades transmitidas en las escuelas de cine, en los manuales prácticos, y nunca deja de hacerse preguntas conflictivas. ¿Es posible un film-ensayo sin voz *en off*? ¿Es obligatorio que el espectador de cine sea pasivo? ¿Están condenadas todas las películas, aunque su contenido sea tan diverso, a ser proyectadas en tamaños de pantalla idénticos? En este sentido, una vez que el cineasta ha jugado a explorar de manera crítica todos los recursos tradicionales del audiovisual, éstos revelan sus límites de manera muy



Instalación *Ma cabane de l'échec*, de Agnès Varda, grabada por ella misma para su autorretrato *Les plages d'Agnès* (2008)



La instalación *Schnittstelle* (1995) de Farocki en su versión para una sola pantalla

clara. Y entonces pueden desbordarse, transgredirse. Como teorizaban ya a inicios del nuevo milenio teóricos como Dominique Païni –que ha dedicado varios estudios a nuevas propuestas de conservación y difusión, dialogando con las teorías pioneras de Langlois⁴³⁷– el cine había comenzado a hibridarse con el museo, y como explica Christa Blümlinger⁴³⁸, algunos de los principales ensayistas audiovisuales, de Marker a Farocki, habían dado el salto a la instalación ensayística como último paso lógico en su afán experimentador. En el museo, en efecto, estos investigadores del relato podían multiplicar el número de pantallas (Farocki, *Schnittstelle: Interface*, 1995)⁴³⁹, variar sus tamaños y formatos (José Luis Guerin, *La dama de Corinto*, 2011), romper el visionado lineal con la aleatoriedad (Chris Marker, *Zapping Zone*, 1991), explorar nuevos usos del celuloide para la creación de espacios poéticos (Agnès Varda, *Ma cabane de l'échec*, 2006)⁴⁴⁰ o permitir al espectador insertar

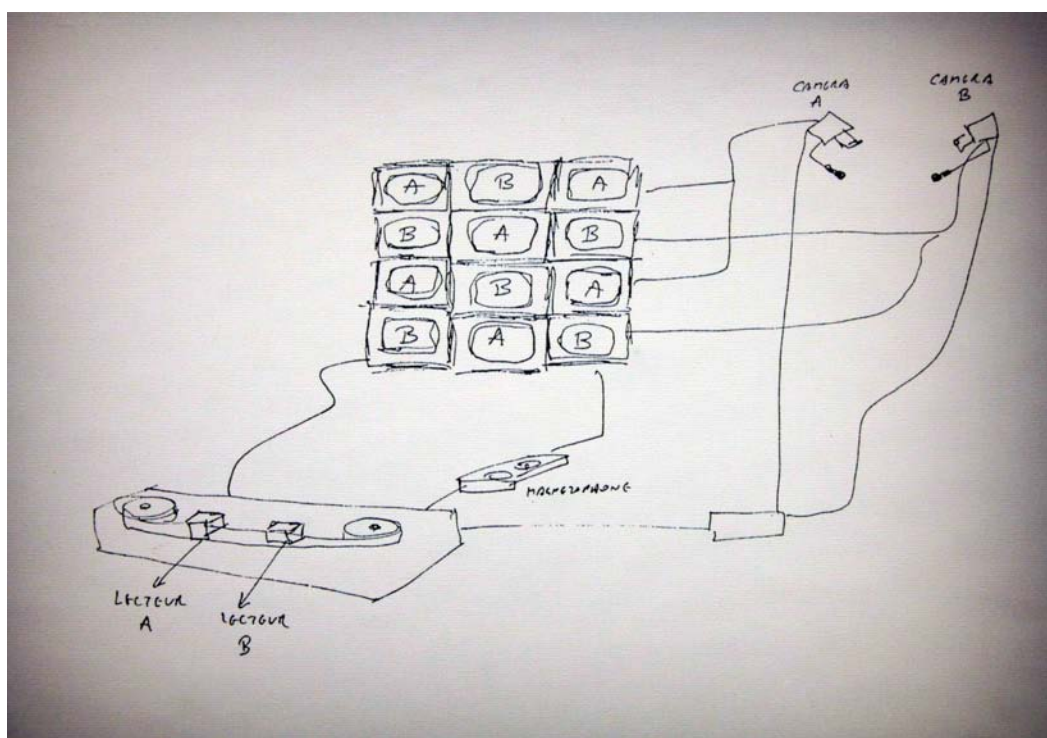
⁴³⁷ Ver Dominique Païni, *Le temps exposé: le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du cinéma, 2002. En castellano, la revista Secuencias dedicó un número monográfico al tema: Antonio Weinrichter (ed.), *El cine en el espacio del arte*, Secuencias nº32, 2010. Ver también Costa (2002), p.37ss

⁴³⁸ Blümlinger (2003), p.99ss

⁴³⁹ Christa Blümlinger realizó un análisis detallado de esta propuesta museística de Farocki en Blümlinger (2004), p.61ss

⁴⁴⁰ Esta instalación, que muestra y describe Varda en su ensayo autobiográfico *Las playas de Agnès*, es parte de una más amplia, *L'île et elle*. Sobre ella ver Chamarette (2011). Sobre la nueva faceta de Varda en el museo, ver Romney (2009)

sus propias experiencias personales en la obra (Chris Marker, *Roseware*, 1999). Los espacios y recorridos entre cine y museo podían además confundirse, y así Tsai Ming Liang podía sacar las sillas de un enorme cine clásico de Malasia a punto de ser destruido para meterlas en el Pabellón de Taiwán de la Bienal de Venecia (*It's a dream*, 2008) y Peter Greenaway podía transformar *in situ* obras maestras de la historia del arte en cine experimental (*Nine classical paintings revisited*, comenzado en 2006). Será de hecho el taiwanés Tsai Ming Liang quien diga explícitamente: «*Suena como una contradicción, pero las películas necesitan abandonar los cines de hoy para poder resucitar*»⁴⁴¹. Uno de los experimentadores más activos en este ámbito fue sin duda Chris Marker, cuya primera instalación museística, *Quand le siècle a pris formes*, data de 1978. Marker es además autor de otro de los desbordamientos mayores del ensayo en primera persona: el ensayo multimedia.



Esquema original de la instalación *Quand le siècle a pris formes* (Chris Marker, 1978) cuyo vídeo, proyectado sin reconstruir la instalación original, se ha recuperado para la exposición *Planète Marker* del Centre Georges Pompidou de París, en otoño de 2013. En esta película-instalación, Marker adelanta el trabajo de imágenes con sintetizador que teorizará justo después en *Sans Soleil* (1982)

⁴⁴¹ Buchan (2010)



La instalación *Zapping Zone* (Chris Marker, 1990) libera al cineasta y al espectador de la tiranía de la pantalla única, y además propone una programación para redimir a la televisión de su estupidez habitual. Ha sido reconstruida para la exposición *Planète Marker* del Centre Georges Pompidou de París, en otoño de 2013



Pantalla de inicio de *Immemory*, autorretrato multimedia de Chris Marker (1997)

En *Immemory* (1997), lúdico autorretrato en CD-Rom, este autor invisible y anónimo, escondido siempre tras pseudónimos, máscaras y gatos, nos ofrecía nada menos que recorrer su memoria a partir de una serie de senderos transversales: cine, museo, viaje, fotografía, poesía, memoria, guerra. Las limitaciones del relato pasivo quedaban por tanto definitivamente superadas por la interactividad, y todo espectador podía construir su propio trayecto a través del espacio dado⁴⁴². Pero aún quedaba un último paso. Después de décadas procurando herramientas de expresión propia a colectivos sin voz, de obreros en mayo del 68 a refugiados bosnios de 1993, Marker logra finalmente dotar de voz a todos los espectadores, con la cesión de las herramientas necesarias para que cada uno construya y recorra su propia memoria; en una instalación inmediatamente posterior a *Immemory*, que Marker tituló *Roseware* (1999), Marker ofrecía a los visitantes las mismas herramientas que él había utilizado para diseñar su CD-ROM, el software *HyperStudio* de Roger Wagner, para que construyesen su propio trayecto a partir de su propia memoria.

⁴⁴² Raymond Bellour estudió la condición revolucionaria de esta novedosa propuesta en Bellour (1997). El CD-ROM completo, en francés e inglés, puede recorrerse hoy en la web de Marker alojada en el servidor del Centre Pompidou: <http://gorgomancy.net/>



Remontajes críticos de imágenes de la historia por Marker en *Immemory* (1997)

Un ejemplo notable de las posibilidades expresivas del film-ensayo sobre arte en su cruce con el museo fue la instalación de José Luis Guerín *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* (2010), que ocupó toda la planta baja del Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente de Segovia⁴⁴³. Su directora, Ana Martínez de Aguilar, sugirió al cineasta un diálogo libre entre cine y pintura, y Guerín se remontó a Plinio el Viejo (siglo I d.C.) y su historia del primer retrato, surgido espontáneamente de la angustia de la pérdida. Plinio habla de una joven, la hija del alfarero Butades de Sición, que dibujó sobre la pared a la luz de una vela el perfil de su amante, la noche previa de su partida para la guerra. Con ello, de algún modo, conservaba algo de él. Ese primer dibujo, subraya Guerín, no fue por observación, sino por proyección y fijación de una sombra a través de una luz, elección extraña, y eso le permitía identificar el mito fundacional de la pintura como válido también para el cine, arte de fijaciones y proyecciones de sombras por medio de luz. Esta identificación ponía en marcha el mecanismo de espejos, el juego de sombras del esbozo de Guerín en tres salas de

⁴⁴³ Publiqué una versión más amplia del análisis de esta exposición en Peydró (2011), p.4

contenido complementario, donde se escenificaba a modo de tríptico un diálogo a múltiples niveles.

Diálogo entre cine y pintura, donde la luz y los perfiles del relato fundacional se hacían danza entre dos cuerpos y sus sombras. Diálogo entre cine y pintura, también, al contrastar los mecanismos de trabajo de pintor y cineasta –el montaje de las partes ideales del cuerpo de distintas mujeres que utilizó Zeuxis en la Grecia clásica para pintar su Helena de Troya, reverbera hoy sobre la noción de casting cinematográfico–. Diálogo además entre imagen en movimiento y arquitectura, porque las tres salas se han pensado de modo diferente, y su contenido queda transfigurado. La primera de ellas es para el film-ensayo epistolar que Guerín envía a la directora del museo, repitiendo la relación clásica pintor-mecenas: dos cartas sucesivas en pantalla de cine donde se expone el proyecto, la identificación de ambos orígenes, el viaje a los lugares del relato, y la escenificación danzada del mito⁴⁴⁴.

El autor ha hablado de su acceso al cine en su infancia, y su relato es el del acceso a lo sacro: la sala oscura, la pantalla inmensa, el haz de luz. Ante ello, sugiere Guerín, el modo de consumo masivo de imágenes que se nos impone hoy empobrece esa experiencia que le hizo dedicarse a lo que se dedica. Pensar la vida o muerte del cine implica, pues, pensar el cine en su arquitectura propia, llevándola a su paroxismo para hacerla visible: por ello, esta primera sala no podía ser sino una capilla, la del antiguo palacio de Enrique IV, que hoy forma parte del museo. Completando el tríptico, dos salas laterales de arquitectura moderna desarrollan por ecos abiertos los motivos del esbozo central. Una tiende a la galería de cuadros en movimiento, donde dichos cuadros repiten en abismo, a su vez, a espectadores mirando pintura en museos. La otra se libera de la estandarización de lienzo y pantalla, para explorar el territorio del videoarte: la multiplicación de formatos de proyección, la ruptura de la imagen deslizada contra ángulos de las paredes, la construcción de imágenes combinadas de varios tamaños simultáneos; es decir, la ruptura definitiva del recorrido lineal que tiraniza al espectador cinematográfico.

⁴⁴⁴ En el libro homónimo de la exposición, editado en 2011, se incluye un DVD con estos dos ensayos, titulados *Dos cartas a Ana*. Ver Guerín (2011)



Imágenes de la instalación *La dama de Corinto* de José Luis Guerín, tomadas de la grabación incluida en el catálogo de la muestra.

III. Diálogos ensayísticos entre el cine y otras artes visuales

PRELUDIO

LUCIANO EMMER: DEL *RACCONTO* AL ENSAYO⁴⁴⁵

Pienso que cada uno de nosotros tiene el derecho a aproximarse a la obra de arte siguiendo su punto de vista personal. –L. Emmer⁴⁴⁶

La relectura en segundo grado de la propia trayectoria

Desde los años cincuenta, la trayectoria cinematográfica de Luciano Emmer, fértil y proteica, incluye formatos tan dispares como el largometraje de ficción, el documental turístico, el film sobre arte, la publicidad, o el espectáculo televisivo. Pero además de constituir por sí misma una de las referencias inexcusables del cine y televisión italianos de la segunda mitad del siglo, dicha trayectoria es un mirador privilegiado donde analizar una de las derivas más interesantes del film sobre arte en la historia del cine: el paso del relato o *racconto* al ensayo en primera persona. Este pasaje de una a otra tipología lo realizará Emmer con su naturalidad habitual, desde una aproximación siempre lúdica y sincera al juego con los materiales.

Su experimento *Historia de un fresco* (1938) había abierto una vía radicalmente nueva para el cine sobre arte; décadas después, tras haber explorado regularmente esa vía, su mirada se enriquecerá volviendo la vista hacia el pasado vivido. Es entonces, ya a finales de los años ochenta, cuando Emmer comenzará a montar –o remontar, según los casos– obras enunciativas donde la experiencia del arte ya no se dramatiza en presente, no se «cuenta» el relato como se hacía antes; ahora, una voz en primera persona nos habla de arte desde la experiencia vital, apoyándose en los materiales de una filmografía levantada a partir de las pinturas, esculturas y ciudades que marcaron su vida.

⁴⁴⁵ Una versión más amplia de este capítulo se publicó con el título "Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer", en Peydró (2013a). El artículo fue realizado en una estancia de investigación en la Cineteca di Bologna, derivada de una beca FPI. Agradezco muy especialmente a Paola Scremin todas sus sugerencias y las copias de películas difícilmente accesibles de Luciano Emmer utilizadas para este artículo; a Stefano Francia di Celle, de la RAI, por la copia de *Con aura... senz'aura*; y a Valeria Dalle Donne y Marco Persico, de la Cineteca di Bologna, su apoyo entusiasta a mis investigaciones. Las traducciones del italiano y francés en este artículo son mías.

⁴⁴⁶ Emmer (2004), p.103

La bellezza del diavolo

Esta nueva etapa, culminación de la anterior pero con diferencias cualitativas respecto de ella, se concreta cuando el autor ha cumplido ya los setenta años, con una película que resulta una suerte de compendio de todo su trabajo anterior: *La bellezza del Diavolo: viaje por los castillos del Trentino* (1989). Esta película es a la vez film sobre arte,



El juego con los materiales: imagen animada sobre imagen documental.

reportaje turístico, film de ficción con dramatizaciones populares, e incluso film de animación. Todos los rasgos del film-ensayo citados más arriba están ya presentes. El autor guía al espectador por los castillos del Trentino –provincia de Trento– como un guía turístico que bascula entre la leyenda romántica y la Historia, entre la anécdota amable y la filmación documental de escenarios de torturas medievales. Oímos su

narración en primera persona, aunque aún no de su propia voz, y llegamos a ver su sombra, escenificada conscientemente, recorrer el muro de uno de los castillos. El autor nos hace saber que se desplaza en tren, coche o helicóptero, mostrando las distintas perspectivas de los castillos que estos distintos puntos de vista modernos permiten, y que cambian para siempre la percepción de estos conjuntos arquitectónicos medievales.

Comparar esta propuesta tan heterodoxa de Emmer con la de Carlo Ludovico Ragghianti sobre cómo filmar las ciudades elevadas de la Toscana (*Terre alte di Toscana*, 1961) resulta especialmente clarificador, por la relativa cercanía del objeto de estudio, sobre la concepción cinematográfica de ambos: lo que en Ragghianti es rigor crítico de historiador del arte limitado al análisis formal de arquitecturas y urbanismos desde el aire, en Emmer es juego



Enunciación velada: la sombra de Emmer con una voz ajena.

y complicidad con el espectador desde múltiples puntos de vista, donde se entremezclan

dibujos animados de caballeros y princesas, herramientas de tortura, sonidos de película de terror con fuegos ardiendo dentro de los castillos, o montajes cinematográficos a partir de pinturas estáticas de guerreros o potentados de la época. También resulta clarificador contrastar la lúdica propuesta de Emmer con otro equivalente francés, el *Ô saisons, ô châteaux* de Agnès Varda (1958), que supone un paseo turístico equivalente por castillos franceses, pero con un sistema de referencias culturales y citas clásicas mucho más sofisticado. Citas equivalentes aparecerán, sin embargo, en algunas de las siguientes propuestas ensayísticas del italiano.

Bella di notte

Un salto clave en la confirmación de esta nueva etapa creativa, ya plenamente ensayística, se dará casi una década después, cuando Emmer presente la que es quizá la más redonda de las obras de la serie: *Bella di notte* (1997). Para esta ocasión, el milanés realiza ya un rotundo ensayo autobiográfico, narrado en primera persona con su propia voz, donde vuelve a ser nuestro guía turístico pero esta vez mucho más refinado, menos *televisivo*, acompañándonos de noche por las salas vacías y a oscuras del Museo de Villa Borghese en Roma. Este viaje nocturno por un museo, onírico pero irónico –sin duda menos místico que el que firmará Aleksandr Sokurov cinco años después en su *Elegía del viaje* (2001)– supone quizá la mejor confirmación de una de sus afirmaciones sobre su trabajo: «Soy incapaz de describir una obra de arte históricamente o estéticamente; sólo sé vivir, en mi fuero interior, lo que ella me cuenta»⁴⁴⁷. La película, que se abre con una cita doble proponiendo el museo como novela a leer, comienza con un plano desde la terraza del edificio, donde el autor sienta los antecedentes biográficos del viaje que vamos a comenzar: tiempo atrás, nos cuenta Emmer, había visitado este museo que encontraba siempre casi vacío; hoy, en cambio, se ha vuelto irreconocible e intransitable debido a la masificación del turismo. Así pues, lo que nos propone es acercarnos de noche, en silencio, en busca de las emociones de entonces y de otras nuevas. Una vez dentro, con el museo a oscuras, Emmer propone realizar el viaje iluminando con una pequeña linterna las obras en medio de la oscuridad, y se muestra a sí mismo en imagen probando su peculiar dispositivo.

⁴⁴⁷ Scremin (2010), p.18



Enunciación explícita: el rostro y la voz de Emmer.

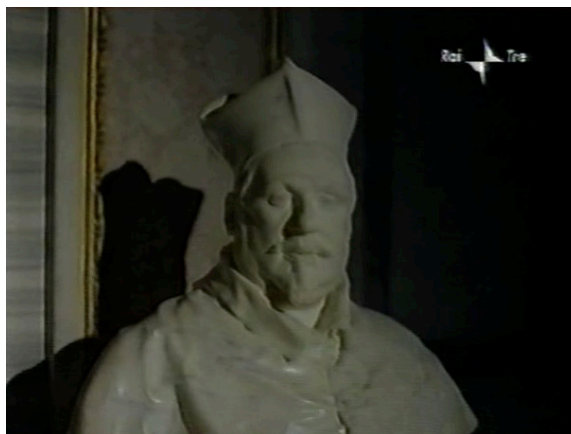
Esta decisión formal tan llamativa es quizá un eco de la antigua sugerencia de Carlo Ragghianti sobre la forma adecuada de mirar los *Esclavos* de Miguel Ángel en la Galería de la Academia de Florencia: armado con un casco de minero que tuviera una linterna, acercándose despacio a cada obra, mirando los violentos contrastes de sombras sobre los resaltes del *non finito*⁴⁴⁸. Sin olvidar, desde luego, la famosa Exposición Surrealista de París en 1938, donde un fallo en la iluminación diseñada por Man Ray obligó a los visitantes a orientarse con linternas durante la inauguración, provocando un efecto ciertamente impactante. Una vez hecho explícito el dispositivo formal del pequeño foco de luz y la cámara subjetiva –que permitirán ver las obras con una intimidad insólita, imposible entre la masificación diurna– la forma termina de explicitarse con la revelación de la música que oímos: es el *Lied von der Erde* de Gustav Mahler, su penúltima sinfonía llamada Lied por superstición, que anuncia en un Mahler de casi cincuenta años –«con el aplomo y la nostalgia del adiós», dice Emmer (1997)–, la cercanía de la muerte. De la misma forma, *Bella di Notte* anuncia en un Emmer de casi ochenta años, a modo de compendio y recapitulación, casi de testamento, toda una vida de pasión por el arte. Es una película íntima y melancólica –siendo la melancolía,

⁴⁴⁸ Lischi, p.209

como afirma Enrico Ghezzi, el tema primero de todo su cine⁴⁴⁹— donde Emmer logra hacer valer su libertad de autor frente al encargo propagandístico de partida, que pedía dar a conocer con pompa y circunstancia la reapertura del Museo⁴⁵⁰. Se salta pues las entrevistas a expertos y patrocinadores y pasea tranquilamente por las salas y pasillos de la Galleria Borghese. Su texto hablado es un monólogo en segunda persona dirigido al creador de esta colección única, Scipione Borghese, tratando de indagar en su personalidad a partir de los bustos gemelos que le hizo Bernini:

Déjate mirar, Scipione Borghese. Voy a intentar entender quién fuiste y qué quisiste en la vida. El pliegue irónico de tu sonrisa revela tu instinto: a diferencia de tu tío [el Papa Pablo V], tú buscabas el placer en la vida. El placer era también hacer tuyas las obras de arte que deseabas poseer. Scipione, ¿tengo razón pensando así de ti?

Ante la escultura clásica de *El Espinario* —el niño quitándose una espina del pie— Emmer reflexiona en voz alta: el arte es contar un instante de la vida sin contar la totalidad de la vida en que se inscribe; el instante es mucho más importante que todo el resto. Algo después, se detiene ante el cuadro más intrigante de la colección, la *Cacería de Diana* de Domenichino, y adivina en las dos adolescentes desnudas en el agua —una de las cuales dirige una mirada turbadora al espectador—, un motivo de pasiones subterráneas para el nieto del Papa: «*Confiésalo: te turbaba también a ti esta mirada inocente y perversa*», le espeta Emmer, sabiendo sin duda que ese *también* le delata e incluye, a él que



Busto de Scipione Borghese de Bernini y Cacería de Diana de Domenichino en Bella di notte (1997)

⁴⁴⁹ Ghezzi, p.7

⁴⁵⁰ Scremin (2010), p.18

también filmó a una bella bañista adolescente en su primer largo de ficción, cinco décadas atrás.



Plutón y Prosérpina de Bernini en *Bella di notte* (1997)

La mirada de Emmer es personal y desde su presente, que tiene un pasado, como las pinturas realizadas en pasado tienen también un presente; así, la pintura de Tiziano *Amor sacro y amor profano* le incomoda por haberla visto reproducida en innumerables anuncios publicitarios matrimoniales, pero aún así se esfuerza en mirarla de nuevo para ir más allá; al no

conseguirlo –en el ensayo no hay garantía de éxito, es un pensamiento en acto compartido con el espectador–, le desvía la pregunta a otro célebre retrato pintado: «¿Quién puede saber lo que pasaba por la cabeza de Tiziano al pintar? (...) ¿Tú qué dices, Antonello da Messina, con tu mirada irónica?». Emmer, desde la experiencia vivida, desde la memoria y el cuerpo, mira el *Rapto de Prosérpina* de Bernini, mira los dedos de Plutón hundiéndose en el mármol maleable de la pierna de la joven y lanza una conclusión: «los dioses griegos son criaturas humanas víctimas de pulsiones terrenas». Justo después, una escultura de Hermafrodita lleva su memoria, por heterogeneidad libre de conexiones mentales, por ecos ensayísticos como los que movían las páginas de Montaigne, a Marcel Proust: le lleva al cuerpo dormido de Albertine sobre el lecho, y al deseo de acostarse al lado de esa figura inmersa en el sueño –Emmer, dice Elisabetta Sgarbi, «ama la imagen artística como un amante»⁴⁵¹–. Más imágenes despiertan ecos en su memoria: el *San Jerónimo* que le impresionó años atrás, el autorretrato rebelde de Caravaggio, que le recuerda a Pasolini, el *Apolo y Dafne* de Bernini, que se funden con tecnología informática en un bosque azul que conduce a la parte final del film.

⁴⁵¹ Sgarbi (2004), p.97

Es en esta parte final de su *rêverie nocturne*, como él mismo la llama⁴⁵², donde Emmer revela, tras una sobreimpresión informática de danzantes en una fiesta pretérita de Villa Borghese, que la responsable del título de resonancias buñuelianas no es la deseable escultura de Paolina Borghese, junto a la cual los visitantes desearían también poder acostarse: la *bella di notte* de Emmer no es otra que la propia Villa Borghese imaginada por Scipione para contener todos sus deseos.

En una carta, su amigo Otar Ioseliani felicitaría a Emmer diciéndole que esta película queda para él como el símbolo puro del trabajo del cineasta:

Mi querido Luciano, tu paseo con la pequeña linterna por el interior de Villa Borghese supone para mí el símbolo de nuestro trabajo en su totalidad, trabajo de gente que ha creado reglas honestas que sin embargo pocos colegas siguen y aceptan en nuestros días dominados por el caos, con unas pantallas cinematográficas que han perdido el don de enrojecer de vergüenza. Estoy orgulloso de pertenecer al círculo de tus amigos. La belleza que hay a nuestro alrededor necesita de tu linterna para hacer emerger del olvido y el ruido obras capaces de darnos alegría: he aquí el método que me has enseñado, querido amigo⁴⁵³.

Incontrare Picasso

Tres años después de la aventura en Villa Borghese, encontramos a Emmer experimentando con una vuelta ensayística más, diferente a las anteriores, del juego con los materiales: esta vez, el cineasta se lanza a una relectura en segundo grado de una de sus películas sobre arte de los años cincuenta, *Picasso* (1954). Esta película fue un encargo al hilo de la primera exposición antológica del artista en Italia, celebrada en Roma y Milán, para la cual se trajo incluso el *Guernica*⁴⁵⁴. En la nueva versión, Emmer vuelve a su film y lo reescribe desde el presente, completando lo que antes era más bien un producto descriptivo-didáctico con un comentario poético en la línea de los films franceses sobre arte, incluyendo citas de Apollinaire o Eluard⁴⁵⁵; dicho texto, escrito por tres especialistas del arte moderno –Renato Guttuso, Antonello Trombadori y Antonio

⁴⁵² Emmer (2004), p.103

⁴⁵³ Ioseliani, p.173

⁴⁵⁴ Ver Scremin (2010), p.14

⁴⁵⁵ Comento la película de 1954 en base a la única copia completa (no dividida en cortometrajes) y bastante deteriorada que he podido consultar en la Cineteca de Bologna.



Escultura *El hombre del cordero* de Picasso en *Incontrare Picasso* (2000)

influencia africana al Cubismo y la vuelta al orden; del *Guernica* a su opuesto, ese atisbo de esperanza que es la escultura de *El hombre del cordero* –al menos en la interpretación de Alain Resnais y Robert Hessens, que habían cerrado con ella su film-collage *Guernica* cuatro años atrás–.

En una segunda parte, describiendo el presente del artista, se mostraban en esa primera versión los dibujos de faunos en el Castillo Grimaldi o los platos de cerámica pintada, y solo al final, tres breves secuencias procesuales: la preparación de una escultura en el suelo reuniendo piezas al azar, que terminaba completándose con una rama cortada a la puerta del taller; la



Film procesual: la preparación de la escultura en el suelo. *Incontrare Picasso* (2000)

transformación de vasijas de cerámica en palomas; y por último el dibujo, a torso desnudo, del mural de la Guerra y la Paz en uno de los muros de la capilla de Vallauris –secuencia ésta anunciada solemnemente por el locutor como «*He aquí a Picasso siendo*

del Guercio–, es ahora eliminado y sustituido por un texto de Emmer en primera persona, leído por él mismo. Se distingue así del *Picasso* original de 1954, que realizaba un repaso cronológico a la trayectoria del artista, recorriendo las etapas establecidas por los historiadores del arte: de los dibujos iniciales de su familia a los períodos azul y rosa; de la

Picasso»-. Se sumaba así la obra de Emmer a las otras películas procesuales de la época sobre este autor.

En el año 2000, Emmer retoma dichos materiales de su film de 1954 –que el productor había partido en seis cortos para distribuirlo con más facilidad⁴⁵⁶–, y comienza, en una rotunda afirmación ensayística, por hacer explícitas las circunstancias de grabación. Así pues, empieza por la propia concepción de la película: «*Con ocasión de la primera exposición en Italia de las obras de Picasso, en 1953, me propusieron realizar un film; acepté con una condición: encontrarme con él*». El nuevo título será, por lo tanto, *Encontrar a Picasso*. El dispositivo de Emmer, con todo, no se aleja demasiado de la estructura original, a pesar de la reordenación de algunas piezas clave, pero sí intenta al menos cuatro cambios fundamentales. En primer lugar, el nuevo *yo* narrativo de Emmer introduce la novedad esencial de hacer de este remontaje un diálogo estético entre dos creadores, y ya no una contemplación atónita de un genio creador, en contrapicado, por un simple encargado de documentar su don. Como en sus dos ensayos anteriores, Emmer se erige en personaje, en ensayista con un pasado y una personalidad propia, que piensa a partir de unas imágenes leídas en segundo grado, y que desvela anécdotas del rodaje, conversaciones con el artista, decisiones formales sobre la forma de filmar el arte. En segundo lugar, aunque mantiene a grandes rasgos la estructura de las sucesivas etapas creativas del pintor que aparecían en 1954, el cineasta trata de refutar en lo posible lo que podría parecer una catalogación exclusivamente formalista de las etapas de Picasso; al hablar de la época azul, por ejemplo, insiste en fijarse en el contenido sobre la forma, exponiendo lo siguiente:

La crítica oficial ha etiquetado estas pinturas como «período azul»; la necesidad de catalogar sus obras ha distorsionado el valor de testimonio de este período de su vida. Estos rostros no nacen de una piedad sentimental, sino del deseo de describir una realidad diferente de las representaciones de la *Belle Époque*, con su optimismo hipócrita y su enfoque limitado.

En tercer lugar, esta nueva obra da más peso a la parte procesual. Esto se logra al poner al inicio dos de las secuencias de Picasso trabajando –la creación de la escultura en el suelo y el dibujo del paisaje de Vallauris sobre el lienzo en blanco, donde antes solo

⁴⁵⁶ Scremin (2010), p.15

aparecía brevemente esta segunda como simple presentación del personaje— antes de pasar a la catalogación de etapas.

Pero sobre todo se logra por la revelación por Emmer, anecdótica pero muy eficaz, del significado oculto tras la secuencia final del film original: el mural que dibuja Picasso en la Capilla de Vallauris será borrado a la mañana siguiente por un error de los obreros del edificio, por lo que la película de Emmer queda como único testimonio performativo de tal acción, y la aportación del cineasta se vuelve mucho más decisiva, esta vez por azar, de lo que parecía en la película original. Como cuarta innovación, Emmer intenta, dentro de la estructura general del film original, resaltar narrativamente un *leitmotiv* en el trabajo de Picasso: el de la paloma. Escribe en un rótulo rojo “Una paloma entre dos guerras”, la ve repetirse en cuadros y esculturas, de la Guerra de España a la Guerra Fría, de los primeros dibujos a los retratos de sus hijos, y su imagen llegará hasta el final, cuando Picasso la dibuje subido a una escalera de mano en el muro de la Capilla de Vallauris. El Emmer cineasta, por tanto, no se limita a ilustrar el relato previo de los historiadores del arte: elige y reordena; el Emmer ensayista, además, hace explícita esta elección subjetiva.



Film procesual: el mural en la Capilla Vallauris (detalle de la paloma). *Incontrare Picasso* (2000)

Nostalgie

Solo un año después, en 2001, Emmer presenta otro ensayo complejo y experimental, derivado de un encargo sobre una exposición de Balthus en el Palazzo Grassi de Venecia; es el año del fallecimiento del pintor. Emmer, para el que esta ciudad es sinónimo de su infancia y que ya medio siglo atrás había filmado nostálgicos recorridos por sus canales, se desata ahora con una de las películas más libres de su filmografía, donde recurre de nuevo a la utilización de imágenes propias en segundo grado, puestas ahora en conflicto con imágenes del presente. El resultado, podría decirse, es un ensayo sobre la nostalgia llamado precisamente *Nostalgia* (2001), donde el autor hace dialogar cuadros de Balthus con planos de sus películas venecianas de 1948, *Islas en la laguna* y *Venecia y sus amantes* –superpuestas ya de por sí a su memoria real de la ciudad–. El verdadero descubrimiento de Emmer en esta película es quizá el diálogo entre la propuesta estética del pintor y la del cineasta, la forma de hacer explícito el contenido de las obras de Balthus a través de recursos puramente cinematográficos, notablemente a través del montaje, evitando análisis directos de las pinturas.

Ante todo, Emmer asume la perversidad erótica de las figuras del francés y la desarrolla con sutileza y elegancia: ese y no otro es el sentido de los perversos encadenados entre planos de barqueros o caminantes que avanzan y se introducen lentamente en los planos que los siguen, a la altura exacta del sexo pintado de las hieráticas niñas de Balthus. En el collage de recuerdos convocados en esta pequeña pieza de ocho minutos caben extractos de música de las citadas películas venecianas, pero también fragmentos de la guitarra inconfundible de Andrés Segovia que Emmer había utilizado en su película de 1950 sobre Goya. La función de estos fragmentos musicales recuperados, al igual que la utilización de los planos de sus películas antiguas, es movilizar la memoria y la nostalgia, tanto del autor como del espectador que ha visto –y oído– sus películas anteriores, en un genuino ejercicio de interpelación como el que teoriza para todo film-ensayo Laura Rascaroli⁴⁵⁷.

⁴⁵⁷ Rascaroli, p.35



Fundido de un cuadro de Balthus a un plano de Emmer en *Nostalgie* (2001)



Fundido de un dibujo de Balthus a un plano de Emmer en *Nostalgie* (2001)

Con aura, senz'aura



Fotografía de Lascaux filmada por Emmer. *Con aura senz'aura* (2003)

La culminación de este nuevo proceso de búsqueda desde el ensayo enunciativo se produce con un largometraje especialmente ambicioso, donde se convoca, casi a modo de testamento creativo –de una forma mucho más consciente que en *Bella di notte*–, toda una vida dedicada al cine y al arte. En él se sintetizan y amplían además los descubrimientos de sus anteriores film-ensayos, con los cuales se establecen también diálogos en segundo grado; el resultado es algo que cabría considerar, por lo tanto, como un “film-ensayo al cuadrado”. Es en este momento final que un Emmer de ochenta y cinco años decide volver al inicio, al doble inicio de su filmografía y del arte: a Giotto y a Lascaux. *Con aura... sin aura: viaje a los confines del arte* (Emmer y Ghezzi, 2003), se abre con una voz recitando la famosa cita de Leonardo sobre el sentimiento entremezclado de miedo y atracción a la entrada de una gruta: miedo por los posibles peligros, atracción por la promesa de maravillas ocultas en su interior. Una vez dentro, Emmer hace saber al espectador que ha venido aquí en busca del origen –y con él, del significado– del arte. Idealmente, debería encontrarse en Lascaux, pero esto

es imposible porque Lascaux es hoy inaccesible por las restricciones del gobierno francés, que evitan la destrucción de lo que queda de las pinturas. Emmer, cineasta-ensayista, no se deja desanimar: sabe que la carencia de materiales puede ser suplida simbólicamente con el relato de los materiales ausentes, encontrando sustitutos visuales. Así pues, se introduce en otra caverna cualquiera –en concreto la Gruta de Pastena–, y sustituye la filmación real, *con aura*, de las pinturas de Lascaux, por unas fotografías de los célebres animales prehistóricos tomadas por un primo suyo años atrás, cuando aún podían visitarse.

Con ello, Emmer no solo conecta simbólicamente con su metodología de los inicios, cuando por motivos económicos y prácticos filmaba sobre reproducciones fotográficas de las obras de arte para sus películas, sino que además demuestra que el dispositivo presenta idéntica validez narrativa a efectos de información y sugerencia, resultando de ello un interesante comentario a la teoría benjaminiana del aura. Lo demuestra al menos en la misma medida que Herzog, en su *Cueva de los sueños olvidados* (2011), demuestra que la obsesión por filmar la imagen real de las pinturas de otra cueva, dedicando largos minutos a explicar cuán difícil resulta hacerlo, termina en el mismo lugar que la sustitución ensayística de Emmer: en la reproducción serial y *sin aura* de las pinturas en cualquier pantalla estandarizada del mundo. Es quizá esta equivalencia del relato a la filmación la que le permite a Emmer afirmar en otra parte, con resonancias del *Cahiers du cinéma*, que «ver mi película o hablar de mi película es exactamente la misma cosa»⁴⁵⁸. Avanzando hacia el interior de la cueva en su búsqueda metafórica del origen del arte, Emmer reflexiona como ya hiciera en *Bella di notte*: «Un pensamiento atraviesa mi mente mientras observo estos signos humanos: el arte es una ligazón eterna en el tiempo entre el hombre que ha sentido la necesidad de expresar alguna cosa con dibujos sobre la roca y quien se siente atraído del deseo de comprenderle». Las formas de las rocas a su paso comienzan a sugerirle a su vez ecos de su pasado, que van siendo convocados en el montaje: el *Apolo y Dafne* y *Paolina Borghese*, venidos de *Bella di notte* con el mismo *Lied* de Mahler, o la *Pietà Rondanini* de Miguel Ángel que había aparecido al final de *La sublime fatica* (1966) –la última obra del artista, no por casualidad recordada en esta película con voluntad de última

⁴⁵⁸ citado en Ghezzi, p.7

obra, aunque aún haría algunos cortometrajes más-. «Quizá es vano pensar que el hombre inventó el arte; la naturaleza lo había hecho desde el principio», reflexiona nuestro viajero, asombrado por las esculturas espontáneas del interior de la gruta. Explica entonces su vocación de relator al inicio de su carrera, y una pantalla blanca desciende de la parte superior para recibir la proyección de un fragmento de su película sobre Hogarth, *Vida de una cortesana* (Emmer y Gras, 1953), traducida a lenguaje cinematográfico a partir de los grabados del autor.



Inserción de *Vita di una cortigiana* (1953) en *Con aura... senz'aura* (2003)

Sobre estas imágenes en segundo grado, una defensa ante la tradicional acusación que pesa sobre él desde los años cuarenta por la supuesta violación del aura de las obras: «no había hecho otra cosa que contar un film de hace trescientos años. Los críticos e historiadores del arte me han dicho siempre que profanaba el arte, como si ellos fueran los autores de las obras». La música espontánea de las gotas en la cueva le recuerda entonces la fuente del *Jardín de las Delicias*, tríptico que filmó desde reproducciones fotográficas en plena Segunda Guerra Mundial. Se inicia entonces un recorrido por algunos otros materiales pasados o inéditos: grabados de Doré para el *Infierno* de Dante,

bailarinas de Degas, paisajes de Nápoles de una película que presentará el año siguiente, *Los mágicos colores de Nápoles* (2004), pinturas de los naïfs yugoslavos, el famoso pelele saltando por un recurso de montaje en su película sobre Goya, animaciones de los dibujos de Leonardo, de su célebre film de 1952, recreadas por las paredes de esta gruta de 2003 –eco de aquellas



Sobreimposición de figuras del film *Leonardo* (1952) en *Con aura... senz'aura* (2003)

animaciones sobre imagen real de *Viaggio nei castelli Trentini*–, o diálogos entre sus máquinas imaginarias de guerra y el bombardeo no imaginario de Guernica. Heterogeneidad de materiales, técnicas, memorias, cronologías. Una estructura de «alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias», como el que pedía Blümlinger para el film-ensayo⁴⁵⁹. La película alcanza su culminación simbólica con la fusión visual del doble origen buscado: en un plano de las paredes de la gruta, Emmer sobreimpone el esquema de la *Capilla Scrovegni*, y otra pantalla baja de lo alto, esta vez con el *Cuadrado negro sobre fondo blanco* de Malevich sustituyendo metafóricamente la anterior pantalla de cine, fundiendo cine y arte.

Ya fuera de la gruta, con su famoso ángel de Giotto volando bajo las estrellas, alcanzado a la vez su origen y su final como cineasta, un último pensamiento de Pascal para responder tentativamente a la eterna pregunta sobre el significado del arte: «Los hombres corren sin pensarlo hacia el precipicio, tras ponérseles delante de los ojos alguna cosa que les impide verlo. El arte, añadido yo, es una distracción más singular que las otras». Y una última advertencia del cineasta y del hombre, antes del adiós definitivo, frente a la sobreexplotación del planeta por el ser humano: «*Los científicos calculan el fin de nuestro planeta dentro de cinco millones de años. La inconsciencia de los hombres está acortando este tiempo*».

⁴⁵⁹ Blümlinger (2004), p.56

Luciano Emmer, cineasta intuitivo, experimentador, siempre curioso, da una vuelta de tuerca a varias de las vías abiertas por él mismo para el cine y la televisión, cuando, con setenta años cumplidos, abre el archivo de su memoria y comienza a escribir en pasado. Aparece entonces el ensayo en primera persona, donde el almacén de recursos y experiencias propias basta para revisitar los caminos transitados aprendiendo de nuevo, recuperando la mirada en una permanente primera vez, siempre más sabia pero siempre entusiasta. Emmer, que comienza filmando fotografías con veinte años para construir películas sobre Giotto o El Bosco, sin preocuparse nunca de ese aura invocada por no pocos fosilizadores del arte, termina montando películas enteras sin casi moverse de la mesa de montaje, al comprender el inagotable potencial del archivo que ha ido creando a sus espaldas para modelar una y otra vez su memoria desde las propias imágenes de su pasado. Para ello pondrá todo su empeño e imaginación en desarrollar las potencialidades técnicas y narrativas de las nuevas tecnologías, sin detenerse ante la sacralidad de unas obras de arte que son desplegadas en toda su sensualidad y capacidad de sugerencia, en todo su dramatismo para el espectador. Emmer, que empezó y terminó su filmografía sin jamás dejar de experimentar con las posibilidades del cine para dialogar con las demás artes, nos queda hoy como un referente inexcusable de las potencialidades de una aproximación ensayística al cine sobre arte.



Sobreimposición del esquema de la Capilla Scrovegni en *Con aura, senz'aura* (2003)

ESTUDIO 1

***LES STATUES MEURENT AUSSI* (A. Resnais, C. Marker, 1953), FILM-ENSAYO SOBRE ESCULTURA⁴⁶⁰**

Cuando los hombres mueren, entran en la Historia.

Cuando las estatuas mueren, entran en el Arte. Esta
botánica de la muerte es lo que llamamos Cultura.

—inicio del comentario *en off* de *Les Statues meurent aussi*⁴⁶¹

Montaigne chez Tarzan: *Les Statues* como ensayo audiovisual⁴⁶²

En 1962, el crítico norteamericano Richard Roud publicó en la revista *Sight and Sound* un artículo titulado “The Left Bank” (“La orilla izquierda”). En él, Roud proponía una nueva subdivisión dentro de la nómina de cineastas que habitaban la difusa noción de Nouvelle Vague, encontrando parecidos razonables en las obras de tres autores muy próximos en lo artístico, político y geográfico: Alain Resnais, Agnès Varda y Chris Marker. Los tres eran amigos, vivían en la orilla izquierda del Sena, eran de una generación mayor a la de Truffaut-Godard, y llevaban tiempo dedicados al cine antes de la aparición fulgurante de la *Nouvelle Vague*; además, todos habían dirigido documentales, tenían un alto compromiso con la literatura y las artes plásticas, y contaban con intereses artísticos y culturales más amplios que los del grupo de la “orilla derecha”, el mundo *Cahiers*.

Estos mismos cineastas formarían parte, el mismo año de finalización de *Les Statues meurent aussi*, del Grupo de los Treinta, cuyo manifiesto a favor del cortometraje como medio de experimentación les situaba ya en el centro de la vanguardia cinematográfica años antes del salto a la dirección de los ilustres representantes de la Nueva Ola. Una de

⁴⁶⁰ Una primera versión de este capítulo fue leída como conferencia bajo el título “La piel bajo las máscaras. Arte, política y ensayo en *Les statues meurent aussi*.” XVIII Congreso Español de Historia del Arte (CEHA). USC, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre 2010

⁴⁶¹ Marker (1961), p.11

⁴⁶² No existe aún edición comercial española de esta película. Una edición no comercial con subtítulos en castellano está disponible para préstamo en la mediateca del Instituto Francés de Madrid, dentro del DVD *Cinq courts métrages d'Alain Resnais*, editado por el Ministerio de Asuntos Exteriores Francés.

las ideas de Roud puede ayudarnos a delimitar la novedosa deriva del comentario de *Les Statues meurent aussi*: Marker, Varda y Resnais, dice Roud, parecen haber heredado de los años treinta «una preocupación apasionada por los problemas sociales y políticos y la convicción de que esos problemas tenían su lugar en el ámbito del arte.»⁴⁶³ Lo cual entronca perfectamente con toda la labor realizada por Marker como animador cultural para la organización *Travail et culture*, en ese contexto de difícil posguerra que compartió con André Bazin.

En 1953, tres años de documentación y filmaciones dieron lugar al cortometraje *Les Statues meurent aussi*, que sería censurado de inmediato hasta doce años después a causa de su comentario decididamente anticolonialista. La revista *Présence Africaine* se lo había encargado en 1950 a Chris Marker, quien había escrito un artículo en defensa de las raíces negras del jazz⁴⁶⁴. Esta revista había sido fundada en 1947 por el intelectual senegalés Alioune Diop, y no tardaría en ganar



Alain Resnais y Chris Marker en la época de *Les statues meurent aussi*

significación política para el movimiento africano en una Francia a las puertas de sus decisivos años de lucha anticolonial. Desde muy pronto, Marker embarcó en el proyecto a su amigo Alain Resnais, y juntos construyeron con paciencia lo que Catherine Lupton denomina un «ejemplo magistral de ensayo cinematográfico»⁴⁶⁵, que es además uno de los modelos más rotundos de investigación estética y política del arte a través de este medio. El proyecto no podía tener un mejor punto de partida: Resnais era quizá el más prestigioso realizador de documentales de arte de su tiempo –había ganado un Oscar en 1950 por su *Van Gogh*–, y Marker, que acababa de recibir de manos del Ministro del

⁴⁶³ Roud, p.225

⁴⁶⁴ “Du Jazz considérée comme une prophétie” (1948), para la revista *Esprit*. Ver Marker (1948)

⁴⁶⁵ Lupton, p.36. Según Domènec Font, en cambio, habría que matizarlo un poco más y entenderlo como una “muestra de un documentalismo imperfecto que flirtea con el ensayo”, en Font (2007), p.200



Plano y contraplano de la visitante de origen africano y la máscara africana, mise en abyme de la mirada que funciona como motor de la película, y que trasciende el mero formalismo

una visitante africana con una máscara, mientras el texto nos habla sobre sus pensamientos acerca de los barcos de esclavos, la mezcla racial y la tierra de sus ancestros. Ésta es exactamente la forma en que Marker y Resnais se interrogarán sobre la escultura africana, por lo que esta secuencia funciona como una célula de *mise-en-abyme* situada en el comienzo, como metáfora del proceso creativo que guiará todo el film: un proceso que consiste en mirar más allá de la forma en busca del significado político de la recepción del arte africano.

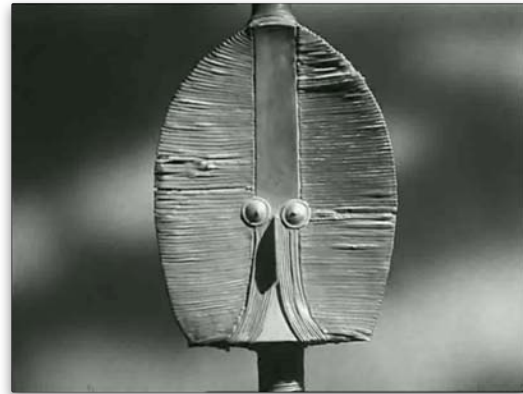
Aire el Prix Orion por su primera y única novela, *Le coeur net* (1949), parecía una apuesta segura para escribir un magnífico texto⁴⁶⁶.

El cortometraje comienza con la denuncia de la desnaturalización museística de toda pieza recibida, para centrarse en la particular distorsión que este hecho causa en las obras africanas, que no fueron creadas como arte, y que a la vez no encajan en el concepto occidental de arte: *«El arte negro: nosotros lo miramos como si su razón de ser fuera producirnos placer –dice la voz del narrador–; (...) vemos lo pintoresco donde un miembro de la comunidad negra ve el rostro de una cultura»*; por ello, incluso si coleccionado, es considerado como primitivo. Los directores confrontan un plano/contraplano de

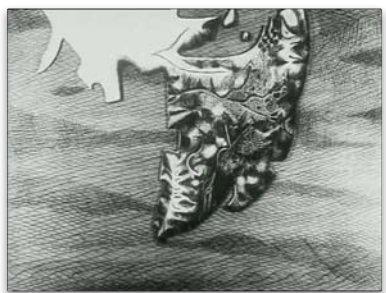
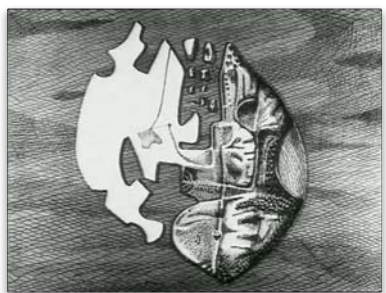
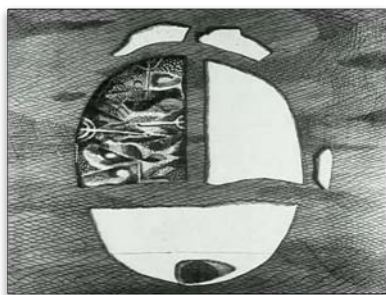
coleccionado, es considerado como primitivo. Los directores

confrontan un plano/contraplano de

⁴⁶⁶ Nora Alter comenta este reparto entre realización y texto en Alter (2006), p.13



La filmación derivada de la mirada vanguardista, desnuda de clasificaciones



Evolución del mapa surrealista de Africa según Marker y Resnais

De aquí, el comentario de Marker enlazará con la desvirtuación general que se produce al encajar la cultura africana en los moldes europeos, y culminará con el ataque frontal tanto a la colonización política y cultural ejercida en el África francesa. En el camino, toda la historia del arte africano, desde las máscaras de Gabón al jazz, pasando por la cestería o la pintura expresionista de protesta, aparece combinada de formas sorprendentes, no estudiada con los instrumentos de la historia del arte –hay una intención explícita de combatir la clasificación museística–, sino confrontada en tanto formas rotundas, plenas de fascinación para una mirada surrealista y poética, heredada de Breton y Picasso. Mirada que se extiende desde las máscaras y estatuillas a todo el resto de configuraciones de la realidad africana, desde la relación entre piel, tejidos y tierra hasta la evolución animada, derivada del mapa surrealista, del continente (como feto) en su totalidad. A medida que el film se expande, las conexiones entre arte y política, entre la colonización cultural y la política, parecen completamente naturales, hasta ese furioso final denunciando la violencia abierta de los colonizadores, mientras persiguen y disparan por las calles a negros (y también a trabajadores blancos), en una secuencia de archivo tomada de la rotunda *Misère au Borinage* (Ivens y Storck, 1932). La escultura africana es así transfigurada en su significado gracias a las múltiples posibilidades de la forma ensayo: el tema finalmente revela todas las consecuencias políticas escondidas tras el fervor francés por la escultura africana desde comienzos de siglo.



Planos sobre disturbios sociales tomados de *Misère au Borinage* (Ivens, Storck, 1932)

Uno de los factores clave de la fuerza del texto de Marker hay que buscarlo en la fecunda filiación surrealista del documental francés, cuyo modelo, dice Lupton,

emergió de la cultura cinematográfica de vanguardia del final de los años veinte y principio de los treinta que, inspirada por el Surrealismo, estaba en deuda con la noción surrealista del mundo cotidiano como almacén de extrañas e inquietantes imágenes, que tenían el poder de dinamitar el orden lógico del pensamiento racional.⁴⁶⁷

Íntimamente ligado a esta idea, el documental francés parece ser, casi por definición, inherentemente ensayístico. Desde *Rien que les heures* (Alberto Cavalcanti, 1926), *A propos de Nice* (Jean Vigo, 1930) o *Le sang des bêtes* (Georges Franju, 1949), el documental-ensayo francés avanza a tientas en estructura y contenido, experimenta a placer, juega a juntar materiales diversos, se libera progresivamente de la lógica narrativa para constituirse en flujos de pensamiento...hasta que en los años cincuenta, la *Rive Gauche* cristalice finalmente el embrión de ese formato conocido como *ciné-essai*⁴⁶⁸. Al hablar de los antecedentes de este modelo es casi obligado remontarse a esa

⁴⁶⁷ Lupton, p.48

⁴⁶⁸ Quintana, p.131

línea de la literatura francesa que conecta los *Essais* de Montaigne con Proust, y que se verá enriquecida, desde dentro, por la literatura surrealista de un André Breton –parece crucial, además, resaltar aquí el papel que juegan en su *Nadja* las fotografías con respecto al texto–, y desde fuera por las experiencias vanguardistas con los flujos de conciencia por James Joyce o Virginia Woolf. Una de cuyas derivas más interesantes, de hecho, será la aparición del *Nouveau Roman* francés en los años cincuenta (¿quizá como síntesis final de todo este proceso?). Como es sabido, dos de sus principales representantes, Marguerite Duras y Alain Robbe-Grillet, trabajarán como guionistas de los dos primeros largometrajes de Resnais poco antes de comenzar sendas carreras como directores, en las que esta síntesis de experimentación, ensayo, y herencia surrealista llegará, en el terreno de una ficción ya verdaderamente compleja, a sus últimas consecuencias. Y ello sin olvidar, claro está, la línea paralela de la no ficción, desde donde Marker construirá, por ejemplo, ese *Sans Soleil* que también puede ser entendido como ejemplo –otro, distinto– de síntesis final de todas estas líneas de investigación estética.

Desde su mismo comienzo como proyecto, *Les Statues* continúa esta herencia ensayística del documental francés. Al igual que ocurría en Montaigne implícita o explícitamente, el ensayo de Marker y Resnais tiene un planteamiento inicial que funciona como motor de la investigación, como excusa primera con la que iniciar el viaje a través del pensamiento:

Nos habían pedido realizar una película sobre el arte Africano Negro. Chris Marker y yo mismo hemos empezado nuestra reflexión con la siguiente pregunta: ¿por qué el arte Africano Negro se encuentra en el Musée de l'Homme mientras que el arte Griego o Egipcio se encuentra en el Museo del Louvre?⁴⁶⁹

Idea ésta que se hace seguramente eco de una reflexión de André Malraux en su *Museo Imaginario*, publicado tres años antes del comienzo de la investigación para la película, al reflexionar sobre la descontextualización y contradicciones del museo físico:

Decir que los santos, las Dánaes Decir que los santos, las Dánaes, los mendigos y las jarras han devenido cuadros, que los dioses y los Ancestros han devenido esculturas, es decir que todas estas figuras han abandonado, por nuestro mundo del arte (que no es sólo el mundo de nuestro arte), aquél para el que fueron creadas; que nuestro Museo Imaginario se funda sobre la metamorfosis de

⁴⁶⁹ Frodon (1995), p.11

la pertenencia de las obras que retiene. Es la ignorancia de esta metamorfosis, que hizo con frecuencia calificar los museos de necrópolis. La vida que las obras perdían en él, era precisamente su pertenencia al santuario o al palacio; es por ello que tantos museos son aún palacios, y por lo que el Louvre no puede acoger arte africano.⁴⁷⁰

En el viaje posterior a esta primera interrogación, somos conducidos con un pulso que va de lo delicado a lo frenético, de lo aparentemente frívolo a lo dramático y rabioso. El viaje se articula con los recursos complementarios del extrañamiento de lo conocido – por ejemplo, al explicar la ciencia como magia– y del acercamiento de lo lejano –por ejemplo, al hablar de los reinos africanos contemporáneos a Juana de Arco, o al yuxtaponer conceptos lejanos como ese incisivo «*Ford chez Tarzan*», que describe el choque entre métodos de trabajo occidentales y clima africano extremo–.

Especialmente revelador en cuanto a la consideración de *Les Statues* como ensayo es su utilización en segundo grado del material de archivo. Marker y Resnais parten de las ideas soviéticas del remontaje de archivo, como el de Esfir Shub sobre las imágenes de los Romanov que el propio Marker comentará en *El último bolchevique* (1992); y usando la ingente cantidad de propaganda filmada sobre las bondades de la injerencia francesa en sus colonias africanas, le dan radicalmente la vuelta y muestran la hipocresía e injusticia latente en todas esas imágenes. Las más hirientes para la censura debieron ser desde luego las de ese joven François Mitterrand, por entonces Ministro de Ultramar,



Mitterrand asistiendo a una competición deportiva

observando una competición deportiva casi tumbado, como un rajá occidental, mientras el narrador explica que los países de tradición racista gustan de utilizar atletas negros como sus representantes deportivos, lo que en última instancia deriva en un nuevo tipo

⁴⁷⁰ Malraux, p.240

de súbdito colonial: el *negro-guiñol*, cuya misión es entretener a los occidentales blancos.

Todo este juego se desarrolla, también igual que en Montaigne, en un entusiasmo creciente por las conexiones cada vez más lejanas, lo que resulta en apuestas cada vez más arriesgadas –que sin embargo, al triunfar, se muestran como las más reveladoras–. Y ésta es la impresión del espectador con respecto del film: la de un pensamiento en acción, operando a través de una red de ideas interconectadas. En otras palabras, una clara propuesta de traducción audiovisual del ensayo escrito. Los autores siguen deshilando el tema a partir de la tesis de partida, y aceptan llevarla hasta sus últimas consecuencias sin detenerse en los límites oportunos de lo “políticamente correcto”: aceptan ser fieles a las revelaciones del viaje y mostrar el resultado, por polémico que éste sea.

Una extraña pareja: escultura africana e historia (occidental) del arte

El encargo de *Présence Africaine* a Marker consistía en un documental sobre la escultura africana, como un aspecto más dentro de sus intereses generales relacionados con la población venida de este continente. Para contextualizar este encargo, es necesario detenerse a analizar el extraordinario interés que los franceses mostraron por la escultura africana ya desde inicios de siglo.

Descubierta como una revelación paralela por los fauvistas franceses y los expresionistas alemanes, pronto sería la clave de la revolución estética de Picasso, y algo después, Breton y los surrealistas se maravillarán ante los ejemplares más alejados de nuestra tradición figurativa. Esta aproximación exclusivamente objetual al fenómeno se completará pronto con su opuesto, de la mano de una antropología más interesada en el contexto, y a partir de los años veinte ambas corrientes avanzarán en paralelo⁴⁷¹. En 1915 aparece en Leipzig el primer estudio razonado y consistente sobre el tema, *La escultura negra*, de Carl Einstein⁴⁷², alemán muy vinculado a Francia, y amigo íntimo

⁴⁷¹ Ver Sarró i Maluquer

⁴⁷² Junto con el de Einstein, debe resaltarse el ensayo de Vladimir Markov *El arte de los negros*

de los principales artistas de vanguardia. Este vibrante estudio será continuado en 1920 por *La escultura africana*, donde ya aceptan, a diferencia del anterior, las contribuciones de la antropología al estudio específicamente artístico. Un tercer texto fundamental, ya escrito en francés, confirmará a Einstein como uno de los



máximos exponentes sobre la cuestión: *A propósito de la exposición de la Galerie Pigalle*, de 1930. Siendo el estudioso fundamental de la escultura africana cuando en 1950 comenzó el acopio de información, Einstein prefigura muchos aspectos del texto de *Les Statues* y el autor alemán además comparte y anticipa, como veremos, lo esencial de la película. A lo cual se añadirá la lectura ya abiertamente combativa realizada por los surrealistas en contra del arte colonial, que concretaron en su declaración contra la Exposición Colonial Internacional de Vincennes de mayo de 1931⁴⁷³, titulada explícitamente *No visiten la Exposición Colonial (Ne visitez pas l'exposition coloniale)*⁴⁷⁴.

Como los dos cineastas franceses, Einstein presentó un ensayo general sobre arte africano con decenas de reproducciones de obras mezcladas, no clasificadas, simplemente expuestas como formas rotundas y fascinantes a la confrontación con los lectores de su ensayo. Tuvo un enorme éxito. Se dijo que la edición no respetaba la voluntad del autor, que entonces se hallaba en un hospital por heridas de guerra, pero en la reedición posterior esta exclusión de catalogaciones permaneció intacta. En cierto modo, la catalogación precisa era imposible, como advierte el alemán: «*Los conocimientos de arte africano son, en conjunto, escasos e imprecisos; aparte de ciertas obras de Benin, no hay nada fechado.*»⁴⁷⁵ Pero al contemplar en la película las esculturas filmadas con la libertad y capacidad dramática habitual de Resnais, resulta evidente que toda cartela explicativa, si bien puede ser útil para otros fines, no le falta

⁴⁷³ La exposición, que duraría seis meses, sería visitada por treinta y cuatro millones de visitantes

⁴⁷⁴ Texto disponible en el catálogo de la exposición *Les magiciens de la terre* (Centre Georges Pompidou, 1989) Ver Martin; y en: http://fr.wikisource.org/wiki/Ne_visitez_pas_l%E2%80%99Exposition_coloniale

⁴⁷⁵ Einstein, p.31

en absoluto a esta obra, que *explica* su objeto desde un acercamiento más visceral a través de lo cinematográfico; lo hace especialmente en ese sugerente fragmento en el que, silenciada la voz del narrador, se deja a la cámara recorrer, aislar, contraponer, hacer cobrar vida en fin a las esculturas africanas del Musée de l'Homme de Trocadero. Tampoco hacían falta cartelas en las ediciones de *La escultura negra* de 1915 o 1920, porque su objeto tampoco era el de clasificar exactamente esas producciones. Ése era quizá el anhelo futuro, que para su artículo de 1930 estará ciertamente avanzado, pero el objeto de ese primer ensayo fundacional no lo exigía.

Lo que reivindica Einstein en su primer libro es, por un lado, la consideración de las esculturas africanas como arte por derecho propio, fuera de toda mirada etnocentrista. Para ello, comienza señalando la importancia que la revelación africana tuvo para el desarrollo de la vanguardia. Según Einstein, la vanguardia europea, y en especial el Cubismo, entendió que los problemas básicos de la representación del espacio pasaban por concentrarse en una plasmación adecuada de la tridimensionalidad –



Denuncia del colonialismo cultural, político y religioso en *Les statues meurent aussi*

cuestión que el artista anónimo africano había resuelto desde siempre con naturalidad—. El autor ataca tanto los prejuicios que ven en el arte negro producciones primitivas e inferiores como aquéllos que condenan a sus creadores por las mismas razones: «*El juicio hasta hace poco emitido sobre el negro y su arte ha retratado más al enjuiciador que al propio objeto*»⁴⁷⁶, dirá Einstein. Pero hay un segundo objetivo en el escrito. El autor critica el otro tipo de fervor por lo africano que advierte en París: la moda de adquirir esculturas africanas como objetos decorativos, desnaturalizándolas por completo. Einstein defenderá una vez más que «*lo decorativo y ornamental del arte africano son consecuencias secundarias, no su esencia u objeto*»⁴⁷⁷ y tratará de dignificar el estatus de esas piezas adquiridas en las tiendas como simpáticos monstruos a través de una concienciación sobre el significado religioso profundo del arte africano. Sólo cinco años después, en su siguiente escrito titulado *La escultura africana*, un párrafo del autor nos adentra ya plenamente en el mundo de *Les Statues*, anunciando esa secuencia de las nuevas demandas artísticas ajenas por completo a su tradición, como el retrato o los souvenirs de animales de madera: «*Las fuerzas creativas de África están considerablemente agotadas. La antigua tradición se desmoronó bajo la colonización y el patrimonio artístico heredado se mezcló con conceptos importados.*»⁴⁷⁸ Y hallamos un comentario equivalente en su tercer escrito, que también tendrá su eco en el cortometraje: «*Los mitos degeneraron con la cristianización y la significación de la obra se desplazó y oscureció.*»⁴⁷⁹ *Les Statues* aparece veintitrés años después de este tercer escrito, y cinco antes de la novela *Todo se desmorona*, del nigeriano Chinua Achebe, que describe amargamente ese mismo proceso unidireccional de apropiación y desnaturalización producido por la civilización europea en su país. El estreno final en 1965, después de una larga censura, supondrá la confirmación de lo adelantado de la obra, en lo político, artístico, e histórico. Argelia ya es independiente, se acerca Mayo del 68, se alzarán “manos frágiles” que serán cortadas, como escribirá más tarde Marker, y todo volverá a un nuevo orden.

⁴⁷⁶ Ibid, p.30

⁴⁷⁷ Ibid, p.40

⁴⁷⁸ Ibid, p.98

⁴⁷⁹ Ibid, p.102

Terminada la ocupación física y en un contexto de globalización, terrorismo e incompreensión entre culturas, donde la colonización política y militar se ha transformado en económica, y donde los países colonizadores tienen graves problemas para aceptar la diferencia cultural en su seno, el también francés Michel Viotte ha presentado un exhaustivo ensayo sobre la recepción occidental del arte de los llamados “primitivos”. Heredero estético y moral de *Les Statues meurent aussi*, el documental, de 2006, se titula *Les autres hommes* (*Los otros hombres*). Muchos planos de esculturas se repiten aquí (ahora en color), los temas reaparecen, los culpables son señalados con nombres y apellidos. Pero hay una diferencia esencial, suficientemente expresiva: *Les Statues* está escrita en presente combativo, *Les Autres hommes* en pasado melancólico, abocada a constatar la pérdida. Entre ambos, el mundo ha cambiado, y las esculturas filmadas por Ghislain Cloquet para Resnais en el Museo del Hombre de Trocadero se han trasladado al Museo de Quai Branly, en un acto de corrección simbólica del anterior concepto erróneo de primitivismo, sancionado institucionalmente por el famoso discurso de inauguración del presidente Chirac en 2006. Quai Branly ha sido nombrado como la calle que lo ubica, por la complejidad de intentar una denominación que no levante susceptibilidades, y a él se han trasladado aquellas obras contemporáneas a nuestro arte realizadas por culturas no occidentales; en el Museo del Hombre, por tanto, sólo permanecen ya aquellas realizaciones “primitivas” por lo exclusivamente cronológico. Lo mismo ha ocurrido en Londres, con el renombramiento y traspaso al edificio del British Museum del anterior Departamento de



Una de las esculturas de *Les statues meurent aussi* que reaparecen en *Les Autres hommes* (2006)

Etnografía del Museum of Mankind. Finalmente, el proceso se cierra, después de un siglo: como pedía Einstein, las esculturas africanas se muestran hoy en condiciones de igualdad con las occidentales. Un entero replanteamiento, más justo, que sin embargo, como constata el trabajo de Viotte, llega demasiado tarde: ya sólo puede proporcionar a

la enciclopedia occidental los restos arqueológicos de sus propias destrucciones. Con todo, una vez más, el objetivo de Viotte irá más lejos de esa simple acta de defunción, e intentará iluminar el presente desde sus inevitablemente trastornadas culturas protagonistas. La incomprensión cultural pasada, dirá Viotte, está en la raíz de la incomprensión cultural presente, y eso podría aportarnos valiosa información sobre cómo afrontar nuestros traumas actuales.

Les Statues en la trayectoria de Marker y Resnais

Para Resnais, *Les Statues* supone la culminación de su breve pero intensa trayectoria filmando arte, desde que en 1947 empezara a hacer cortos sobre artistas –movid por la expresa intención de acceder a sus secretos *ateliers*⁴⁸⁰–. En 1950 había recibido un Oscar concedido por ese *Van Gogh* (1948) dramatizado a partir de los propios recursos contenidos en los paisajes humanos del holandés, pero aún más por la revelación del fascinante diálogo artístico que los medios de la pintura y el cine podían llevar a cabo, y que Resnais había desarrollado a partir de la propuesta pionera de Luciano Emmer y sus compañeros italianos. Ya en su momento, como vimos, André Bazin reclamó para esta tipología de film sobre arte el haber llevado a cabo una primera revolución del género, con la transformación ontológica que implicaba la sustitución del marco por la pantalla de cine. Contra quienes clamaron ante esa filmación en blanco y negro, y ante la mezcla caótica y nada rigurosa de los distintos períodos del pintor –como también sucedería con su trabajo posterior sobre el *Guernica* de Picasso–, Bazin defendió explícitamente la superioridad artística y moral de la obra de Resnais frente a los documentales didácticos⁴⁸¹. Bazin no daba muchas explicaciones con respecto a la diferencia entre el documental “pedagógico” y el nuevo *film d’art* introducido por Emmer y Resnais, pero podemos adivinar que lo que tiene en mente es la idea de hablar sobre arte haciendo arte, privilegiar la intuición creativa sobre el puro razonamiento clasificatorio de períodos. Robert Hessens, co-autor del *Van Gogh* y co-director del *Guernica* de Resnais, defiende la importancia de *Les Statues* con palabras parecidas:

⁴⁸⁰ Rimbaut, p.82

⁴⁸¹ Bazin (2006), p.216

*Esto es para mí el film de arte. Es una creación, partiendo de la obra de arte para hacerle decir otra cosa (...) Si [el film de arte] es didáctico, no tiene más valor que el [puramente] documental. Para mí el film de arte es de la misma familia que el arte, con la sola diferencia de que hay una dimensión de una vida y de un tiempo que es ya diferente.*⁴⁸²

Les Statues supone para Resnais el resumen y culminación de todo lo aprendido, su última gran obra sobre arte antes de centrarse en la problemática de la memoria, anunciada ya en *Guernica* (1950) y *Les Statues* (1953), pero iniciada explícitamente con *Nuit et brouillard* (1955); temática que desplegará, a partir de *Hiroshima mon amour* (1958), desde el terreno de la ficción, mucho más rentable en todos los sentidos según el autor⁴⁸³. En un artículo posterior, “Un film bergsoniano: Le mystère Picasso”, Bazin atribuirá una segunda revolución del film d’art a este film de Clouzot por su identificación de tiempo pictórico y cinematográfico. Pero a pesar de no suponer una revolución en sí misma para Bazin, *Les Statues*, en cualquier caso, constituye un escalón adelante con respecto a *Van Gogh* o *Guernica* en lo que se refiere al comentario hablado. Bazin lo reconocerá más tarde, cuando en 1958 Marker presente su *Lettre de Sibérie* (1958), y aquél salude el nacimiento de un nuevo género documental: el *film-essai*. Y parece inevitable aceptar que el carácter revolucionario de la narración ensayística y políticamente comprometida de *Les Statues* se debe a la intervención de Chris Marker, que supera y desvía irremediabilmente el tono de todo el resto de documentales de Resnais⁴⁸⁴. *Les Statues* representa así un momento único del *film d’art*, y ese momento único debe su origen al extremadamente fértil encuentro entre la sensibilidad estética de Resnais como director y la sensibilidad política de Marker como escritor. En resumen, un nuevo tipo de ensayo político sobre arte, presentado significativamente en el año 1953, que cobra sentido pleno si recordamos el contexto específico de la Rive Gauche y el manifiesto del Grupo de los Treinta, firmado ese año; un film que mirado en retrospectiva –se trata de la primera película de Marker, aunque terminó entre medias su *Olympia 52* (1952)–, resulta contener no pocas de las claves estructurales, narrativas y ensayísticas de toda la personalísima trayectoria posterior de

⁴⁸² En Fleischer, p.87

⁴⁸³ Burch, p.27

⁴⁸⁴ «El comentario de *Les Statues* es mil veces más incisivo y eficaz que el de *Guernica*», según Benayoun, p.49

este autor, considerado por muchos como el mayor ensayista audiovisual de la historia del cine⁴⁸⁵.

Utilidad y lecciones de una mirada ensayística sobre la escultura africana

Uno de los primeros y más rotundos ejemplos de film-ensayo sobre arte, resulta bastante clara la diferencia de intenciones y formato que separaría a un documental tradicional sobre escultura africana de lo analizado aquí. Quizá sea éste el sentido exacto de aquella distinción que apuntó Bazin entre documental didáctico y *film d'art*⁴⁸⁶. En todo caso, este ensayo puede resultar de enorme interés para la disciplina de la historia del arte: en toda su heterogénea y aplastante libertad formal, desvela aspectos del arte africano inaccesibles a las herramientas tradicionales con que se trabaja en la universidad; y su condición de obra realizada en un medio de masas con enorme potencial de distribución no resulta un dato menor, en tanto que puede alcanzar más fácilmente una mayor audiencia, y habla un lenguaje estético más accesible.

Y no deberíamos detenernos aquí. Desde el nuevo punto de vista ampliado que han ofrecido a la historia del arte los llamados Estudios Visuales, este cortometraje podría considerarse un ejemplo canónico de ensayo (audiovisual) de estudios visuales, que cumple muchos de sus requisitos y anhelos, como los apuntados por Anna Guasch en su estado de la cuestión de 2003⁴⁸⁷ o como éste específico de Moxey: «*Los estudios visuales deberían ser lo suficientemente flexibles como para no sólo permitir sino también fomentar y posibilitar el contraste y la comparación imaginativa entre formas de producción de imágenes que antes no tenían ninguna relación*»⁴⁸⁸. Y hay dos datos fundamentales: *Les Statues* hace esto cuarenta años antes del nacimiento de los Estudios Visuales, por un lado, y por otro supera una de sus posibles contradicciones, la de analizar cuestiones específicamente visuales a través de un medio completamente distinto, como es el de la escritura. Algunos de los representantes principales de la

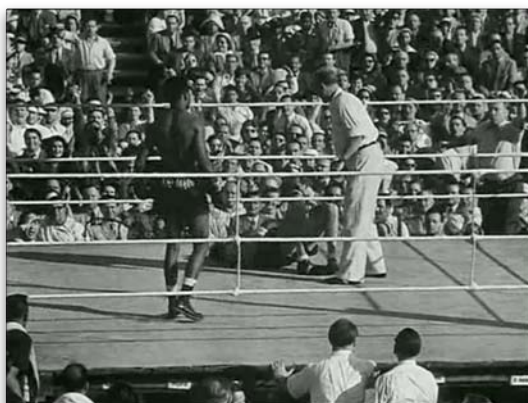
⁴⁸⁵ Lopate, p.71

⁴⁸⁶ Bazin (2006), p.216

⁴⁸⁷ Ver Guasch (2003)

⁴⁸⁸ Moxey, p.133

cultura visual en Europa ya han comenzado a experimentar con este formato, como ponen de manifiesto las obras de Mieke Bal (p. ej., *Becoming Vera*, de 2008), o como puede verse en el libro *Stuff it. The video-essay in the digital age* (2003), editado por Ursula Biemann, donde la mayoría de autores son a la vez críticos y documentaristas; debería ser posible, por lo tanto, que este formato reciba una atención creciente por parte de los investigadores de las imágenes artísticas en general. Los medios los tenemos hace tiempo. Falta una pedagogía de la interdisciplinariedad. El modelo de ensayo filmico sobre arte planteado por Marker y Resnais hace medio siglo se revela así finalmente como un producto muy avanzado a su tiempo –como ocurrirá más tarde con *Sans Soleil*–, del que muchos cineastas aprendieron intuitivamente a partir de los sesenta, y del que a día de hoy pueden aprender aún lecciones valiosísimas las disciplinas implicadas en una visualidad que trascienda el mero formalismo.



La noción de “arte africano” se explora en toda su amplitud en *Les statues meurent aussi*

ESTUDIO 2

***HUBERT ROBERT. UNA VIDA AFORTUNADA* (A. Sokurov, 1996), FILM- ENSAYO SOBRE PINTURA⁴⁸⁹**

En cierto sentido, el arte nos prepara para la muerte.

—Aleksandr Sokurov⁴⁹⁰

Aleksandr Sokurov. Una vida prolífica

En su modelado de atmósferas densas, de imagen y sonido vibrantes, el cineasta ruso Aleksandr Sokurov se ha confirmado desde hace una década como el más relevante y prolífico defensor de una particular concepción de la creación audiovisual: aquella que proclama como su objeto último la meditación sobre la esencia espiritual del hombre. Reconocido como uno de los más sugerentes y radicales creadores de formas del cine contemporáneo, Sokurov explora sistemáticamente los límites de una representación pictórica, irreal, que tan pronto se rinde al clasicismo dieciochesco como lo rechaza con violentas distorsiones de la perspectiva renacentista. Su estética, síntesis de humanismo europeo y mística oriental, continúa y desarrolla hasta sus últimos límites aspectos esbozados en la obra prematuramente truncada —o quizá redonda, perfectamente cerrada— de su mentor Andrei Tarkovsky. Mentor cuyo peso excesivo, casi mítico, ha derivado en una explosión creativa verdaderamente febril desde su arranque, poco anterior a la muerte de aquél, donde la historia del cine y del arte ha sido repensada desde un nuevo ángulo, acorde con esos nuevos objetivos.

Nacido poco después de la posguerra soviética, en 1951, un joven Aleksandr de seis años pudo cruzarse con Chris Marker en ese instante fundacional en que el francés, paseando por el distrito natal de Sokurov —aquel Irkutsk siberiano que se auto-construía con optimismo—, filmaba el que sería para Bazin manifiesto del cine-ensayo: su célebre

⁴⁸⁹ Esta película está incluida como material adicional con subtítulos en castellano en las ediciones en DVD de *Padre e hijo* (Intermedio) y *Elegy of a voyage* (Idéale Audience).

⁴⁹⁰ Reviriego (2006)

Lettre de Sibérie. Muchos años después, el propio Marker hará llegar a Sokurov sus filmaciones de Tarkovsky durante el rodaje de *Sacrificio* (1986), y el ruso las comentará con voz respetuosa en su canto fúnebre a su amigo y maestro, *Elegía de Moscú* (1986-88)⁴⁹¹. Pero aún falta para eso. En el lúdico retrato markeriano del nacimiento de esa ciudad desde el hielo, adivinamos ya que la vida en ese rincón del mundo no debió ser fácil. Tampoco en lo político: el estado soviético habría de tener un impacto dramático en el joven autor, cuyo examen final del instituto, justo antes de comenzar la carrera de Historia, tuvo lugar el día que las tropas de su país invadieron Checoslovaquia, en aquel agosto de 1968. Una aplastante lección oficial de inicio de carrera, que conmocionó a occidente, y afectó profundamente al futuro cineasta⁴⁹².

Durante su época de estudiante en la Universidad de Gorky, Sokurov había comenzado ya a trabajar en la televisión de la ciudad, para la cual creó sus primeras películas, y tras licenciarse en 1974, entró en la Escuela de Cine de Moscú, la VGIK⁴⁹³. Por resaltar en ella le fue concedida la Beca Eisenstein, pero pronto, las diferencias ideológicas con la dirección del Instituto y el Goskino⁴⁹⁴, le obligaron a licenciarse un año antes. Se le acusaba de formalista y antisoviético. Sólo Tarkovsky salió en su defensa, entusiasmado por su primer largometraje, *La voz solitaria del hombre* (1978, rechazado como proyecto final de carrera y censurado hasta 1987), y le recomendó para trabajar en los estudios Lenfilm. Desde 1980 combinaría su trabajo en proyectos de ficción, realizados en estos estudios, con proyectos de documental, realizados en el “Estudio de Leningrado para Films Documentales”. Con todo, casi ninguno de sus trabajos serían aprobados para su estreno hasta las reformas democráticas de mediados de los ochenta, cuando algunas de sus películas fueron enviadas a festivales internacionales; comienzan entonces una larga serie de reconocimientos que culminará en ese punto de inflexión que es *Madre e hijo* (1997), y en la fundación de un estudio propio, *Bereg*, “para la

⁴⁹¹ Marker usó más tarde su propio material en su ensayo sobre Tarkovsky, *Un día en la vida de Andrei Arsenevich* (1999), para la serie *Cinéastes de notre temps*. Ambas películas son dos excelentes ejemplos de ensayo audiovisual sobre cine hecho con cine.

⁴⁹² Así lo explica el propio Sokurov en Frodon (2008), p.78

⁴⁹³ De la web oficial del cineasta, “The island of Sokurov”: http://www.sokurov.spb.ru/isle_en/isle_bio.html

⁴⁹⁴ La Oficina Estatal para la Cinematografía, tortura permanente para Tarkovsky y Sokurov

producción de films no comerciales y documentales”, sin ninguna inversión gubernamental o privada⁴⁹⁵.

Las herencias que Sokurov ha conciliado en su modelo estético aparecen convocadas con generosidad en las entrevistas que concede, y también a lo largo de los textos de sus ensayos audiovisuales. El cineasta es un apasionado de la literatura rusa decimonónica, en especial la de Dostoievsky, Chéjov y Tolstoi, pero también de la novela francesa de Flaubert o Zola, con la que dice haber crecido. Fran Benavente añade la poesía filosófica alemana de Hölderlin: *«Sabemos ya que la voluntad de Sokurov como cineasta, cercana a la del poeta Hölderlin, es restablecer los vínculos con el mundo, el diálogo del hombre con la naturaleza, un diálogo con una belleza perdida.»*⁴⁹⁶ En general, todos los grandes nombres de la literatura occidental corren por las venas de sus obras, hasta el punto de proclamar que el cine debe volver a ella para sobrevivir:

El futuro del cine depende de la posibilidad de que a él se dediquen las personas que aman la literatura por encima de todo. Todas las grandes películas estarán en manos de aquellos cineastas que pongan a la literatura por encima del cine. Aquellos que se consideren discípulos de los grandes clásicos de la literatura universal.⁴⁹⁷

Pero Sokurov no es sólo importante por sus contenidos, y sus formas beben de dos fuentes básicas, que no son la literatura. Por una parte, la pintura tiene un papel central en su cine, y el director lo ha expresado así:

Los pintores son los primeros y únicos creadores de un mundo diferente que el creado por Dios. Poseedores de una gran educación, de una gran erudición, cada uno de sus cuadros nacen también como resultado de un gran aprendizaje del oficio. Sin duda aprendo de ellos. Estos maestros son numerosos: Rembrandt, El Greco, Turner, los románticos alemanes, Hubert Robert...⁴⁹⁸

Por otra parte, el cine de Sokurov debe una parte no desdeñable de su potencia visual y recursos estéticos al cine místico de Andrei Tarkovsky. El siberiano también menciona otras referencias, con su expresión siempre rotunda, como las de Bergman y

⁴⁹⁵ Tomo los datos de la web oficial del cineasta, “The island of Sokurov”: http://www.sokurov.spb.ru/isle_en/isle_bio.html

⁴⁹⁶ Benavente (2005b)

⁴⁹⁷ Reviriego (2006)

⁴⁹⁸ Ibid.

Dovzhenko⁴⁹⁹, que dice fundadores de todo el resto de cinematografías, pero la influencia de Tarkovsky es definitiva. Ciertamente que no absoluta, y sería totalmente incorrecto reducir a Sokurov a mero copista aplicado del inalcanzable creador de *Andrei Rublev*; como señala Jaime Pena, puede verse la sombra de *Stalker* o *Solaris* en obras como *Días de eclipse*, pero no puede decirse lo mismo de otras obras como *Maria, una elegía campesina* (1988) o *Dolorosa indiferencia* (1983-87)⁵⁰⁰. En efecto, la primera de ambas parece directamente surgida de la confluencia entre la *Tierra* (1931) de Dovzhenko y una tradición de documental autorreflexivo impensable bajo la mirada del Goskino; la segunda, en todo su anárquico esplendor expresionista, tampoco parece reclamar ninguna filiación con el maestro venerado. Pero también es de rigor reconocer que algunas aportaciones fundamentales de Sokurov al trabajo con las formas cinematográficas se han producido al desarrollar pautas esbozadas o claramente definidas en el cine de Tarkovsky. A saber: el cuidadoso diseño de la arquitectura temporal del plano secuencia, o la construcción de pasajes oníricos a través de recursos puramente cinematográficos –por ejemplo, la distorsión del tiempo y la imagen perspectiva, o el trabajo envolvente con la atmósfera sonora–. Ambas tienen un innegable eco en los dos hitos formales mayores en la trayectoria de Sokurov, que son además sus dos mayores éxitos internacionales: en *Madre e hijo* (1997) dilata hasta su extremo las posibilidades de la distorsión perspectiva anunciada en los sueños de Tarkovsky; en *El arca rusa* (2002) expande hasta su límite último el concepto de plano secuencia, superando el record histórico de los veinticinco minutos del plano de apertura de *Sacrificio*, al lograr el hito técnico y estético de ese prodigioso plano continuo de noventa minutos que comprime la historia y el arte de toda la cultura rusa pre-soviética. Plano que a la vez, de hecho, funciona como el rechazo más explícito jamás hecho en contra del montaje intelectual de Eisenstein, también atacado por Tarkovsky⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ «Bergman es sin duda una grandísima figura del cine universal. También quiero citar el nombre de Dovzhenko. Todos los demás, en cierto sentido, repiten o amplían lo que descubrieron estos dos cineastas», en Reviriego (2006)

⁵⁰⁰ Pena, p.72

⁵⁰¹ En Tarkovsky, p.211

Pero más que de ningún otro modo, el cine de Tarkovsky aparece en el de Sokurov en cuanto que ambos son testigos de una búsqueda común: la de transmitir valores espirituales a través de la revelación de la posibilidad de lo poético en el mundo:

El arte nos prepara para la muerte. En su esencia misma, en su belleza, el arte nos fuerza a repetir ese instante final un número infinito de veces; posee una fuerza capaz de conducirnos hacia esta idea. Para que el día en que estemos confrontados con la muerte, podamos hacerle frente, entregarnos a ella sin mucha dificultad.⁵⁰²

Así entiende Sokurov la función del cine, y así la ha heredado directamente de Tarkovsky, que en su autobiografía estética escribía: «*La finalidad del arte consiste en preparar al hombre para la muerte, conmoverlo en su interioridad más profunda*»⁵⁰³. El sencillo mensaje del director a su público será, por tanto, «*tened fe*»⁵⁰⁴.

Trascendiendo mimesis y aestesis, realismo y formalismo, el cine de Sokurov demuestra que ambos conceptos de la historia del arte eran reversibles, con lo que expone una crítica profunda de la modernidad⁵⁰⁵, en busca de los enterrados mitos humanistas, en busca del orden entre el caos cultural y el mercado del cine. Y en la petición del cineasta, implícita en su cine, explícita en sus declaraciones, de que se trascienda la forma para interrogarse sobre el contenido espiritual, Eugenio Renzi encuentra aquel “principio interior” que remite a una vibración espiritual en la teoría de Kandinsky; «*a una voz oculta en las formas que se dirigen a la memoria del espectador*».⁵⁰⁶

Elegía europea: paseo soñado por las ruinas de un mundo

Tras crear la compañía Hermitage Bridge Studio, el productor Andrei Deretabin puso en marcha, junto al director comercial del Hermitage, Vladimir Matveev, un proyecto para una serie de documentales de arte centrados en las colecciones de este museo⁵⁰⁷: la

⁵⁰² En Pedro, p.84

⁵⁰³ Tarkovsky, p.66

⁵⁰⁴ Reviriego (2006)

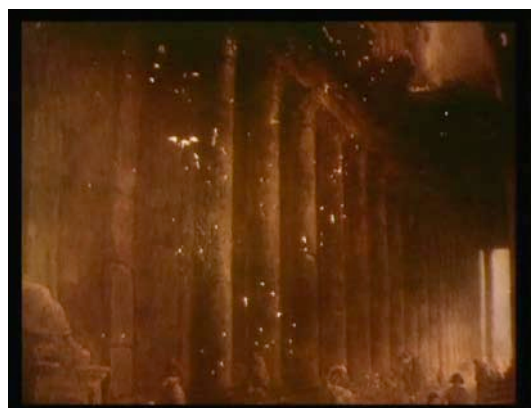
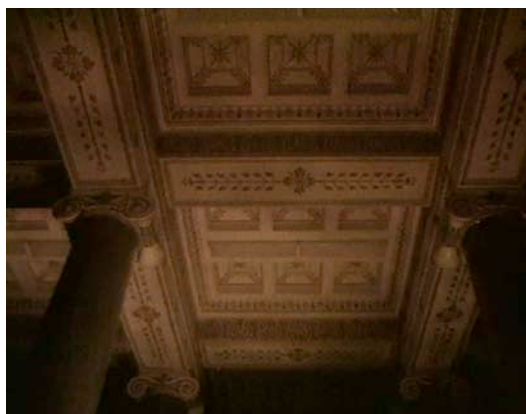
⁵⁰⁵ Ver Renzi, p.81-82

⁵⁰⁶ Ibid, p.82

⁵⁰⁷ Jankowski (2006)

colección se llamaría *El universo del Hermitage*, y sería dirigida por los mejores cineastas de San Petersburgo. El primer nombre relevante que apareció fue el de Aleksandr Sokurov. Éste, sorprendentemente, eligió para su capítulo a Hubert Robert, un pintor considerado menor, aunque excelentemente representado en el museo gracias al entusiasmo zarista por su pintura de ruinas nostálgicas. El proyecto de la colección no prosperó, por lo que el de Sokurov queda como ejemplo único, pero Deretabin ayudaría a Sokurov con *Confesión* (1998) y *Moloch* (1999), antes de coproducir *El arca rusa* (2002).

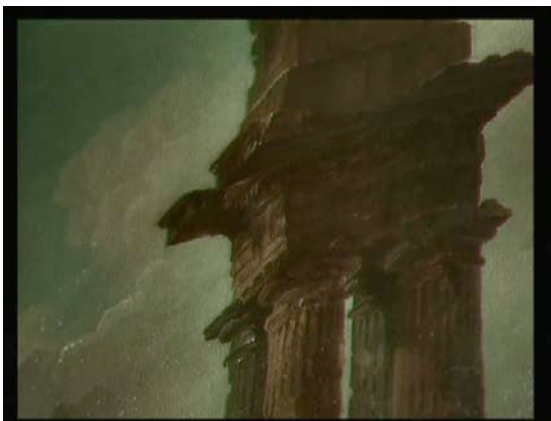
Durante los primeros minutos de *Hubert Robert*, un Sokurov tornado conciencia flotante asiste a la representación de una obra de teatro japonés. Observa los árboles en flor sobre los espectadores, se cuestiona sobre los rostros eternos de los actores, el movimiento fluido, la sutileza del lenguaje codificado, ajeno. La conciencia-Sokurov interpretará la imagen soñada o recordada desde su bagaje cultural: la escena le recuerda a una cita de Dostoievsky⁵⁰⁸. En el transcurso de esta cita, una bruma unificadora, como aquel blanco y negro que permitía a Resnais conciliar elementos lejanos en su Van Gogh, diluirá el árbol japonés en uno mediterráneo, y la conciencia tanteará en su memoria en busca de unas coordenadas para fijar el recuerdo. Lo logra: es un árbol pintado en un cuadro de Hubert Robert. «¿Por qué se me ha



Arquitectura filmada y pintada en *Hubert Robert*

⁵⁰⁸ “Sin saber cómo, me encontré en otro país; todo era igual que en nuestro país, pero todo parecía radiante, alcanzado el triunfo por fin. Unos árboles altos y bellos se erguían en todo su esplendor mostrando sus flores y sus hojas incontables, estoy seguro de ello, me saludaban con su susurro suave y entrañable como si murmuraran palabras de amor.” Cita de Dostoievsky en el texto del comentario, tomado de los subtítulos de la edición en DVD de Idéale audience.

aparecido este cuadro?», se pregunta el autor. Sokurov desgrana lentamente, como en una ensoñación, el contexto político del autor, sus primeros pasos en el mundo del arte: *«A los 21 años fue a Roma. Sólo 21 años y ya en Roma. ¡La ciudad de ciudades!»*. Sobre un plano filmado de arquitectura clasicista habla de sus once cómodos años italianos. Tras un corte, y sobre un plano que resbala como una mirada desde lo alto de las columnas, habla de su regreso a París, de su nombramiento en la Academia, posándose finalmente la mirada sobre un cuadro con columnas clásicas pintadas por Robert. Presentación contra representación. La mimesis de los apuntes del natural tomados en Italia contra la recreación mental, interior, de un vocabulario arquitectónico clásico ya interiorizado, asumido como lenguaje con el que expresarse con naturalidad, sin arrogancia, a partir de su vuelta a París. *«Mirar las ruinas cura la arrogancia»*, dice



Plano y contraplano de Hubert Robert y las ruinas que pinta

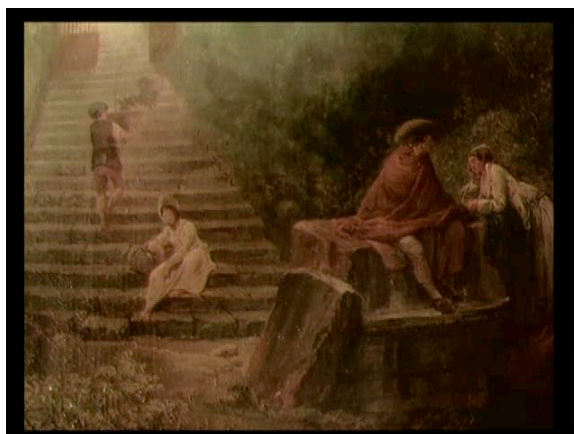
Sokurov, en un plano-contraplano *à la Emmer*, del autorretrato de Robert como observador atento de ruinas y de columnas que ya no sustentan nada. Es su antídoto contra la arrogancia del arte contemporáneo, ignorante de la tradición, obsesionado por la originalidad espectacular. Por ello Robert las mira transfigurado en icono, entre brumas y virado a dorado, en un violento escorzo de perspectiva por el ángulo de filmación. De la misma manera, otro violento escorzo *bizantino* subraya la imagen de unas esculturas clasicistas mientras el autor confiesa, en plena ensoñación: *«sí, no hay duda de que mis preferencias artísticas también me acercan al siglo XVIII»*. Como

veremos más adelante, en la teoría estética

que sustenta y recorre la obra no hay contradicción entre clasicismo, pintura bizantina o teatro japonés. Sokurov, al igual que Farocki un año después en su *Stilleben* (1997), enseña los marcos de los cuadros de Hubert; se detiene incluso en la exploración de su

materialidad, filmando el craquelado del óleo con una luz rasante. Pero logra lo inverso que éste: mostrando las grietas no revela la materialidad, sino que descubre su «*manto viviente, cuerpo que respira y a menudo enferma*»; mostrando los marcos pero a la vez tratando pictóricamente la imagen entera, hace de toda ella cuadro, disolviendo interior, exterior y marco en una única realidad formal que sólo se refiere a sí misma.

Yendo y volviendo periódicamente desde los actores eternos del teatro japonés a los personajes detenidos del pintor de ruinas, Sokurov se detiene por un instante en un plano extraño, hipnótico por sus múltiples resonancias: dos largas ventanas verticales conviven y se iluminan entre sí en un conjunto de ecos. Una de ellas, ventana interior, de paisaje inventado, es un cuadro de Robert; la otra, una ventana real que da al exterior del Hermitage, donde la inmensa columna de la Plaza del Palacio se perfila al fondo. Entre ambas, dos ecos formales claros: el enorme formato vertical y el corte horizontal de la mitad superior; corte marcado, en una, por un puente antiguo, atemporal, y en otra, por el



Teatro japonés y pintura de Hubert Robert, unidas por las herramientas del film-ensayo

peinazo de madera pintada. Dos ventanas que unen presente y pasado, nostalgia por la felicidad clásica y tristeza por su destrucción en el siglo XX; una, *presentación* mimética, realista, y otra, *representación* interior, subjetiva, libre. Fuera de esa ciudad dentro de otra ciudad, esa isla de la cultura en medio del caos que es el Hermitage para Sokurov,⁵⁰⁹ amenazada con inundaciones constantes, la realidad de la dictadura brutal era observada por el ángel en lo alto de esa colosal columna de Alejandro I –la mayor

⁵⁰⁹ Jankowski (2006)

columna monolítica del mundo, levantada para conmemorar la victoria sobre Napoleón—.



Dos ventanas al pasado de Rusia en un rincón del Hermitage

Hoy, pensaría Sokurov, ese ángel observa las cenizas del mundo dejado por éste, la destrucción tras las revoluciones, que no han cambiado nada a mejor. Y también le habla al cuadro de Robert, que comparte su encuadre: porque también Napoleón aplastó con ese paso brutal que condenaba amargamente Dostoievsky⁵¹⁰ al afortunado Robert: nada más subir al poder, echó al pintor y su esposa de su residencia en el Louvre, y una sombra se posó sobre él. Y de pronto, en pocos años, la debacle: todos sus hijos murieron, y él acabó siguiéndolos en 1808. Con el recuerdo de aquella cita de Dostoievsky leída sobre la imagen de los cerezos en flor japoneses, Sokurov funde a negro y cierra su obra, finalmente revelada como una auténtica elegía a Robert y a todo el clasicismo europeo.

⁵¹⁰ “Mira a ese anciano y esa niña. De pronto llega un Napoleón cualquiera y ordena destruir toda la ciudad. Siempre ha ocurrido así en el mundo”, citado en Vicente, p.51

La ruina como vestigio del orden clásico en Robert



Hubert Robert, *Vue Imaginaire de la Grande Galerie en Ruines* (1796)

La vida de Hubert Robert (1733-1808) comienza y termina en ese París que protagoniza el traumático instante del cambio entre dos modelos de organización política. Formado como dibujante con el escultor René-Michel Slodtz, y protegido desde su infancia por la familia del marqués de Stainville, para quien trabajaba su padre, Robert residirá y estudiará en Italia, meca soñada de todos los artistas de la época, durante nada menos que once años. En 1766, de vuelta en París, triunfó rápidamente, y fue elegido para ingresar en la Académie Royale, exponiendo regularmente entre 1767 y 1798 paisajes imaginarios poblados por ruinas y personajes diminutos, inspirándose en los bocetos arquitectónicos traídos de Italia así como en sus propias visitas a monumentos romanos de Francia. También proyectó falsas ruinas decorativas, especialmente en los Jardines de Versalles, siguiendo la moda de la época de perseguir un efecto emocional parecido al de las ruinas auténticas⁵¹¹. Con la llegada de la Revolución fue arrestado y casi

⁵¹¹ Ver Ramírez (2006a), p.531

guillotinado, salvándose por azar, y a la caída de Robespierre fue nombrado conservador del Louvre, muriendo finalmente en 1808.

Desde el punto de vista de la historia del arte, el aspecto que otorga a Hubert Robert un lugar de importancia dentro del relato histórico de las investigaciones artísticas, es su perseverante trabajo con la estética de la ruina. Como ha estudiado Juan Antonio Ramírez, Robert hereda un lenguaje cargado de connotaciones, situándose en un punto concreto de la genealogía de esa forma: superada la equivalencia entre la ruina y la negación de la belleza sugerida por Santo Tomás⁵¹², el pintor hereda el gusto melancólico y preciosista por la ruina inaugurado en el Renacimiento por Mantegna⁵¹³, decantándose después por la línea clasicista de representación de un Poussin o un Lorena en contra de la otra concepción, más *dramática*, de Monsú Desiderio o Jacob van Ruisdael⁵¹⁴. Para esa línea clasicista elegida por Robert, dice Ramírez, *«la arquitectura arruinada no pierde su sentido tectónico, su forma sólida ni su nobleza»*⁵¹⁵, y de ello se deriva conceptualmente que *«la naturaleza no puede vencer del todo a la historia, y la voluntad de ordenación geométrica que implica la presencia de los edificios se mantiene por encima de cualquier otra consideración temática o psicológica»*⁵¹⁶. Para Hubert Robert, concluye, y aquí reconocemos claramente el vínculo con la lectura de Sokurov, *«[e]l tiempo no puede todo con las gigantescas obras pétreas de los viejos imperios, aunque sí haya acabado con las instituciones sociales y políticas que las levantaron»*⁵¹⁷. Con la llegada de la Revolución Francesa, una nueva lectura política de la ruina la proclamará resultado de errores políticos concretos⁵¹⁸, y súbitamente Hubert Robert quedará desfasado, y sus ruinas quedarán como testimonio de un mundo, igualmente, ya en ruinas.

⁵¹² Ibid, p.526

⁵¹³ Ibid, p.528

⁵¹⁴ Ibid, p.530

⁵¹⁵ Ibid, p.531

⁵¹⁶ Ibid, p.531

⁵¹⁷ Ibid.

⁵¹⁸ Ibid, p.543

La perspectiva invertida como filtro estético

Tres tipos de imagen, de tres procedencias culturales muy distintas, son convocados en esta obra de Sokurov. A saber: el teatro japonés, el arte del clasicismo europeo, y los iconos rusos de inspiración bizantina. Los dos primeros aparecen explícitamente; el tercero, el más importante, lo hace en la forma de distorsiones visuales de los otros dos, y además, como veremos en breve, recorriendo la totalidad de la obra como una corriente estética subterránea, como una especie de denso poso atmosférico que la ilumina y hace avanzar.

Contrastando el clasicismo de Robert con el teatro japonés, Sokurov sin duda está buscando una verdad artística común, basada en la humildad del respeto a la propia tradición cultural. Lo mismo, obviamente, puede decirse de la pintura de iconos. De ese Japón que ya fascinó a Eisenstein y Tarkovsky por motivos opuestos⁵¹⁹, Sokurov se fija en una tradición artística más codificada, más sutil, la del teatro –quizá la forma artística más minoritaria en el panorama cultural del Japón actual, ahogado e hiperactivo, rodeado de luces y sonidos parpadeantes de una tecnología llevada al paroxismo⁵²⁰–. De Japón busca también mostrar una armónica tradición cultural como firme baluarte con el que explicar otra armonía cultural, a sus ojos, perdida: la europea. El clasicismo europeo, su armonía perdida, aparece en *Hubert Robert* en la forma de arquitecturas, esculturas y pinturas, todas ellas de ese siglo XVIII por el que Sokurov confiesa su devoción a lo largo de la obra. Con ellas, más allá de ilustrar la época del pintor del título, el director levanta un alegato en contra del arte contemporáneo, de la originalidad rupturista y arrogante de los pintores contemporáneos, que también Tarkovsky había atacado⁵²¹. Se trata, en definitiva, de un sistema de espejos por el que un observador

⁵¹⁹ Eisenstein analizó la escritura japonesa en relación a su idea del montaje cinematográfico intelectual, en su artículo de 1929 “El principio cinematográfico y el ideograma”; por su parte, Tarkovsky encontró una tradición de sincera sugerencia espiritual y respeto a los rituales, como muestra en *Sacrificio*, así como una forma poética tan potente como el haiku, que confiesa como base de su sistema simbólico. Ver Eisenstein, p.83, y Tarkovsky, p.129

⁵²⁰ De los cuales huye en todas sus películas japonesas: Sokurov también rodará en ese país *Elegía Oriental* (1996), *Una vida humilde* (1997), y más tarde *El sol* (2005).

⁵²¹ “El arte moderno ha entrado por un camino errado, porque en nombre de la mera autoafirmación ha abjurado de la búsqueda del sentido de la vida. Así, la llamada tarea creadora se convierte en una rara actividad de excéntricos, que buscan tan sólo la justificación del valor singular de su egocéntrica actividad.”, Tarkovsky, p.62

nostálgico, Sokurov, mira a otro, Robert, y ambos se reflejan e identifican en el acto de observar las ruinas clásicas de un orden perdido.



El clasicismo filtrado por la “perspectiva invertida” en *Hubert Robert*

Pero sin duda alguna, la tradición estética que mejor informa el inusual retrato de artista presentado por Sokurov es la del icono bizantino⁵²². El nexo clave lo da el propio director en sus conferencias⁵²³, al proclamar que la imagen filmica, para poder ser arte, debe romper de una vez con la perspectiva renacentista; su propuesta personal, según dice, es la de explorar con recursos cinematográficos la *perspectiva invertida*. La comprensión de este concepto pasa por la lectura de las obras del teólogo ortodoxo e historiador del arte ruso Pável Florenski (1882-1937)⁵²⁴, que atacó la codificación cultural de la perspectiva albertiana como falso humanismo, en favor de una tradición preclásica, la del icono, denostada por sus supuestos *errores* perspectivos. Dichos

⁵²² La filiación del cine de Tarkovsky y Sokurov con la pintura de iconos y sus preceptos estéticos está analizada con más detenimiento en mi artículo “Pervivencia del icono. La perspectiva invertida en el cine ruso contemporáneo”. Ver Peydró (2013b)

⁵²³ Sokurov (2005)

⁵²⁴ En especial, *Iconostasis* y *La perspectiva invertida*.

errores, defendió Florenski, no son sino distorsiones deliberadas que no buscan plasmar el aspecto exterior de las cosas, sino su interior espiritual, su imagen trascendente. Dicha representación espiritual pasa por una distorsión espacial explícita, que Florenski llamó *perspectiva invertida*, en tanto que los rostros y arquitecturas se vuelven abruptamente hacia el espectador.

Sokurov, pues, está afirmando explícitamente trabajar como heredero último de una tradición pictórica indisolublemente ligada a un contenido religioso. Y es dentro de estas consideraciones donde el autor puede decir que la misión del cine es prepararnos para la muerte, hablar de la responsabilidad moral del artista, o pedir la fe del espectador en el cineasta⁵²⁵. Situados ya en estas coordenadas estéticas, podemos comenzar a leer las formas fantasmales del cine de Sokurov con estas nuevas referencias. Por ejemplo, la importancia fundamental que Florenski atribuye al sueño como punto de contacto entre la dualidad ontológica del mundo –y del ser humano en él– estaba ya anunciada en las secuencias más fascinantes de Tarkovsky⁵²⁶, pero Sokurov la extiende como una tela hasta abarcar la totalidad de cada una de sus obras, que de este modo, como apunta Fran Benavente respecto de *Madre e hijo*, se transforman en verdaderos iconostasios⁵²⁷. Una característica clave de la estética del icono según Florenski, los campos de fuerza espiritual, representados en forma de pequeños resaltes dorados sobre la piel⁵²⁸, podría ser la base de uno de los más llamativos recursos del cine de Sokurov: esas vibraciones que rodean su propia figura, por ejemplo, mientras transita por el museo vacío al final de su *Elegía de un viaje* (2001). Sin olvidar, por supuesto, la película *Madre e hijo* (1997) como culminación radical de su asimilación de imagen fílmica y perspectiva invertida. Igualmente, el concepto de símbolo descrito por Florenski tiene una traducción en la obra fílmica de los dos cineastas: defiende la sugerencia frente a la definición, y se opone crudamente a la alegoría protestante, donde todo, dice, «*se transforma intelectualmente concretando*

⁵²⁵ Reviriego (2006)

⁵²⁶ Ver Peydró (2013b), p.267 y 269

⁵²⁷ Benavente (2005a)

⁵²⁸ Ver Peydró (2013b), p.268. Florenski llama al conjunto de esos resaltes el “esqueleto ontológico” de la figura.

símbolos en conceptos»⁵²⁹. Quizá sea ésta la clave con la que Sokurov quiere que leamos sus ensayos audiovisuales: no deben decodificarse conceptualmente sino a nivel intuitivo, de sugerencia espiritual, siempre atentos a eso que Tarkovsky denominó «*la lógica de lo poético*»⁵³⁰.

Hubert Robert: retrato, experimento, elegía

Puede comprenderse *Hubert Robert* de diversas maneras, según la línea de investigación formal y temática en la que la situemos dentro del extraordinariamente prolífico trabajo de su autor. Visto desde la línea de retratos de artistas, el de Robert debería ser leído a la luz del de Tarkovsky (*Elegía de Moscú*, 1986-88), Shostakovich (*Sonata para viola. Dmitri Shostakovich*, 1981), o el de Rostropovich y su esposa, la soprano Galina Vishnevskaya (*Elegía de la vida*, 2006), formando una tetralogía ensayística sobre arte, centrado respectivamente en pintura, cine, música y ópera, que mostraría a Robert como uno más de esos artistas íntegros, humildes y respetuosos con las tradiciones que defiende Sokurov. Visto desde la línea de los trabajos sobre pintura, habría que poner este recorrido por la arquitectura clásica en ruinas en conexión con ese fascinante tramo final de la *Elegía de un viaje* (2001)⁵³¹, ese paseo nocturno por el Museo Boijmans de Rotterdam, donde Sokurov dialogará con la *Torre de Babel* de Bruegel o las plazas e iglesias claras y firmes de Saenredam. Todo ello en una progresión que llegaría, a modo de apoteosis técnica y estética de toda la historia de esa relación entre pintura, museo, memoria y cine, hasta la prodigiosa *El arca rusa* (2002). Alexei Jankowski propone una línea más, que también parece plausible aunque la negase Sokurov: la que hace de los experimentos formales de *Hubert Robert* un ensayo para *Madre e hijo*, culminación estética radical de las pretensiones del autor en cuanto a

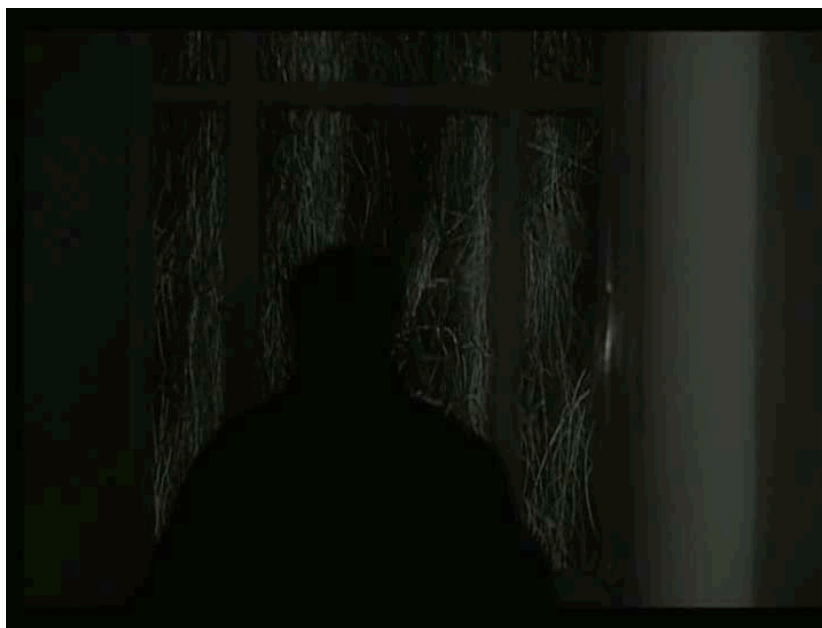
⁵²⁹ Florenski (2000), p.85

⁵³⁰ Tarkovsky, p.37. Ver Peydró (2013b), p.271

⁵³¹ *Elegía de un viaje* se encuadra, tras la financiación posibilitada por el éxito de *Madre e hijo*, dentro del proyecto *Nightwatch* del Museo Boijmans de Rotterdam, donde cinco directores, entre ellos Johan van der Keuken y Sokurov, filmarían cinco trozos del museo y se proyectaría como una sola película. Tras la muerte de van der Keuken, el proyecto quedó paralizado. Ver Jankowski (2006)

imagen, que fue rodada sólo unos meses después con los mismos dispositivos ópticos y por el mismo jefe operador, Alexei Fiodorov⁵³².

Por último, la línea que creo que aporta más pistas sobre *Hubert Robert* es la de la serie que Sokurov ha titulado *Elegías*. Aunque no titule expresamente así esta obra en concreto, no cabe duda de que el tono, el texto murmurado y la forma audiovisual –que desarrolla la potencialidad de las previas y anuncia el virtuosismo de las siguientes– se corresponden con el resto de obras de esta serie, desde la dedicada a Tarkovsky hasta la dedicada a Rostropovich, deteniéndose especialmente en la *Elegía Oriental*, del mismo año, y la *Elegía del viaje*, de la que *Hubert Robert* parece una extensión previa, un anuncio de esa especie de viaje astral reverberante e hipnótico. Toda la pieza no es – sólo– un retrato de Hubert Robert: es una auténtica elegía al orden cultural europeo derribado con las revoluciones, dedicada tanto a ese pasado glorioso como a este pintor humilde, primero afortunado, luego desgraciado, con el que Sokurov se identifica en su inagotable búsqueda de armonía⁵³³.



Sokurov recorriendo el museo al final de *Elegía de un viaje*

⁵³² Jankowski (2006)

⁵³³ Ver la ficha dedicada a la película en la web oficial del director: http://www.sokurov.spb.ru/isle_en/documentaries.html?num=70

El ensayo en la tradición de Rublev

En *Hubert Robert* podemos apreciar un buen número de esas características ensayísticas y enunciativas que estamos intentando trazar en este estudio. En primer lugar, todo el texto del comentario es plenamente ensayístico, si bien con ciertas desviaciones derivadas de la traducción cinematográfica de las pautas de Florenski. El narrador es abiertamente subjetivo y en un principio procede por tanteo, al preguntarse dónde está, por qué se le ha aparecido ese cuadro, de quién es; procede también por tanteo al preguntarse por la fecha de nacimiento de Robert y corregirla poco después: «Ah, ya recuerdo, Hubert Robert. Creo que nació en 1730. No, en 1733.» Su texto se muestra desnudo, en proceso, y no corregido y pulido. Sokurov además enlaza ensayísticamente materiales lejanos, por ejemplo, al unir el teatro japonés y un árbol pintado por Robert a través de una cita de Dostoievsky.

Un rasgo ensayístico esencial en *Hubert Robert* es la lectura subjetiva y en segundo grado de las imágenes, que son atraídas al terreno conceptual del director. Éste se sirve de ellas para exponer su mensaje estético, las distorsiona y hace hablar con su propia voz, como hará más explícitamente en la secuencia del camionero en *Elegía de un viaje*. Esto es parejo a su trabajo de archivo, cuando lo hay, como en su *Sonata a Hitler* (1979-89), pero hay además *Hubert Robert* una explícita utilización de material propio como si fuera ajeno –una de las claves del ensayo– cuando Sokurov, en los primeros minutos, se interroga sobre sus imágenes japonesas. Ante todo, recorre las obras ensayísticas de Sokurov, en las que sin duda debe incluirse *El arca rusa*, una cierta idea de flujo de conciencia literario. En la utilización de este recurso a lo largo de la trayectoria de Sokurov es visible una clara evolución, que parte de una narración elegíaca más neutra, parecida a la de los demás ensayistas que venimos viendo, para llegar finalmente a ese modelo de narración soñada, murmurada apenas, presa de un estado de semi-inconsciencia onírica más cercana a los escritores místicos que a los ensayistas de esos dos polos aparentemente irreconciliables, el académico y el artístico. Quizás el punto de inflexión sea precisamente esta pequeña pieza sobre el pintor de ruinas, que enlazaría –junto a su pareja del mismo año, la *Elegía Oriental*– aquellas primeras narraciones cálidas pero más bien neutras con que Sokurov contó las trágicas vidas y muertes de la campesina Maria o del cineasta Tarkovsky, con esas últimas

alucinaciones místicas que comprimen espacio y tiempo en la *Elegía de un viaje* o *El arca rusa*. Quizás, en ese punto de inflexión en su lenguaje estético, lo que Sokurov ha encontrado con su *Hubert Robert* es otro ejemplo particular de punto medio donde conciliar sendos extremos, quizá no tan irreconciliables, del formato ensayo.

El arte a través del espejo

En una pieza de la brevedad de este *Hubert Robert*, de tan sólo veintiséis minutos, Sokurov ha hecho confluir una abrumadora cantidad de coordenadas culturales, convocadas en defensa de un mensaje estético personal. Lo cual supone un nuevo ejemplo de conciliación de lo artístico y lo académico a favor de lo ensayístico: finalmente, la biografía, preocupaciones estéticas y algunas de las muestras más relevantes del arte del pintor pasan ante nuestros ojos, se quedan en nosotros; a la vez, sin embargo, todo un potentísimo mensaje estético subjetivo nos es entregado, el del propio cineasta, que nos habla a través de los lienzos agrietados, vivos, de un Robert con el que observa varias capas de ruinas históricas. Como ocurría con la yuxtaposición de esculturas africanas y jazz en la película de Marker y Resnais, la reunión ensayística de materiales diversos, convocados por la sola voluntad discursiva del cineasta resulta altamente productiva. Aquí, Sokurov yuxtapone teatro japonés y pintura del siglo XVIII. Lo hace para resaltar sus semejanzas, su raíz de común respeto a las tradiciones, su humildad, su complejidad. Ambas fórmulas están hoy en peligro de extinción por la mercantilización del arte, que Sokurov ataca en cada entrevista, y contra la que ha creado una productora propia, quizá como un eco de aquella “isla de la cultura en medio del caos” que fue para él el Hermitage. Y ambas, teatro japonés y pintura de ruinas, unidas por el poso estético de los iconos rusos sobre las imágenes filmadas de Sokurov, conviven sin estridencia en este espacio ensayístico de exploración sensorial.

ESTUDIO 3

APUNTES DE FRANK GEHRY (S. Pollack, 2005), FILM-ENSAYO SOBRE ARQUITECTURA

«Please give me a museum to do, world.»

—Frank Gehry, 1984⁵³⁴

Las diecinueve vidas de Sydney Pollack

La trayectoria del célebre cineasta norteamericano Sydney Pollack sólo cuenta con este tardío y fugaz encuentro con la no ficción, que sin embargo resulta uno de los trabajos más personales y originales de una carrera notable. Pollack, nacido de inmigrantes judíos en 1934 y fallecido en 2008 a los setenta y tres años, confiesa haber llegado al cine por casualidad, no por devoción⁵³⁵. Habiendo crecido en un Medio Oeste no especialmente abonado para las inquietudes artísticas, y tras convencer a su padre de que no sería dentista por no querer repetir a diario la misma actividad mecánicamente⁵³⁶, Pollack viajó a Nueva York para estudiar interpretación en la Neighborhood Playhouse. Muy poco después, a los diecinueve años, se le pidió que diera clases en la misma escuela, y es en ese momento cuando una mirada de director comienza a formarse, estrenándose finalmente en los sesenta como realizador de series de televisión para las dos grandes cadenas, la NBC y la CBS⁵³⁷. En 1965 llegará su primer largometraje, *La vida vale más* (*The slender thread*), acogido sin entusiasmo, y un año después comenzaría con *Propiedad Condenada* (*This property is condemned*, a partir de un guión de Coppola sobre una obra de Tennessee Williams) su larga colaboración con Robert Redford, a quien dirigiría en siete ocasiones, culminando con *Havana* (1990). Según Jara Yáñez, la aparición del Pollack director se sitúa, junto a la de Rafelson, Ashby y Pakula, en una posición de bisagra entre los mejores directores de

⁵³⁴ En Arnell y Bickford, p.XVII

⁵³⁵ Pollack (2006)

⁵³⁶ Pollack: “*I just hated it! Every day was the same, and he did the same thing every day*”, en Simon (2006)

⁵³⁷ Ver Shelokhonov

la edad de oro y esa nueva generación de *auteurs* revolucionarios que renovó por completo Hollywood desde finales de los sesenta –jugando con las formas cinematográficas en busca de un estilo propio y distinto, a imagen de sus ídolos franceses, y actuando como artistas de pleno derecho⁵³⁸–. «Yo no me denominaría artista –decía Pollack en una entrevista al presentar su película sobre Gehry–. Yo trabajo en el campo de la cultura popular. ‘Artista’ es una palabra que alguien tiene que aplicarte. Tú no puedes denominarte ‘artista’».»⁵³⁹

Lo cierto es que, como relata Peter Biskind en su *Easy Riders, Raging Bulls*, la euforia de los primeros años de entusiasmo renovador sacó de Pollack lo mejor de sí mismo, y no tardó en presentar la primera de sus obras mayores, *Danzad, danzad malditos* (*They shoot horses, don't they?*, 1969), mucho más radical que todo lo que había hecho hasta entonces, y de temible actualidad⁵⁴⁰. La película fue nominada a nueve Oscars, llevándose uno al mejor actor secundario. Intelectual de izquierdas, comprometido, Pollack «trasladó a su cine de estilo clásico un profundo compromiso con las cuestiones sociales y políticas del momento», dice Yáñez, y sus películas de los sesenta y setenta, «aportaron su personal desmitificación a la figura del héroe nacional»⁵⁴¹. Uno de los ejemplos más claros podría ser ese odiado anti-héroe de *Propiedad Condenada*, cuyo trabajo consiste en viajar de pueblo en pueblo entregando rescisiones de contrato. En los ochenta, llegado Reagan con la misión de limitar en lo posible la existencia de cine político, Pollack rueda sus mayores éxitos, ahora despolitizados, aunque con reivindicaciones incidentales de género: la comedia *Tootsie* (1982) y *Memorias de África* (*Out of Africa*, 1985), película que le aportó los dos Oscars de su carrera, por director y película. Durante los noventa, las películas de Pollack han perdido gran parte de la potencia narrativa que había demostrado en grandes obras de los setenta como *Los tres días del cóndor* (1975); en paralelo a los fracasos de *Havana* (1990), el remake de *Sabrina* (1995) y *Caprichos del destino* (*Random Hearts*, 1999), se concentra con mucho más éxito en su nueva faceta de productor, creando junto a Anthony Minghella

⁵³⁸ Yáñez, p.65

⁵³⁹ Simon (2006)

⁵⁴⁰ Biskind, p.16

⁵⁴¹ Yáñez, p.65

la productora Mirage Enterprises, co-responsable entre otras de *El talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999), *El americano impasible* (*The quiet American*, 2002) y *Cold Mountain* (2003). Sólo una última vez volverá a la dirección, con *La intérprete* (*The interpreter*, 2005), primera película de la historia rodada en el interior del edificio de Naciones Unidas, que intenta recuperar las claves de su etapa fuerte de los setenta, pero que sólo la potencia expresiva de Sean Penn elevará con respecto a un thriller de entretenimiento común. Y tras ello, en un giro radical y sorprendente, a los setenta y un años, Pollack presentará su pieza sobre Gehry, completamente original dentro de su filmografía, que el director había ido construyendo con paciencia, probando, tanteando por primera vez la incorporación del azar, del presupuesto mínimo, durante sus escasos ratos de tiempo libre de los cinco primeros años del nuevo siglo⁵⁴².

Pollack murió el veintiséis de mayo de 2008 tras diez meses de lucha contra un cáncer. Un día después, su amigo Robert Redford explicaba para la revista Time su gran mérito como director, el delicado equilibrio que había conseguido entre cine de masas y expresión personal, que partía de su fascinación por las estrellas de Hollywood desde aquella infancia en Indiana:

A él le atraía esa parte del negocio y creo que él quería ser parte de ese negocio, pero era lo suficientemente inteligente como para saber que podía envolver eso con un estilo más intelectual y menos convencional, y creo que ese fue su don especial –envolver lo que podría haber sido un cine simple y comercial con todo un enfoque artístico que era más abstracto, llamativo y poco convencional–. En suma, creo que la habilidad de Sydney para conectar la vena más comercial con algo más abstracto era un don especial.⁵⁴³

En la entrevista que grabó para la edición en vídeo de *La intérprete*, su película número diecinueve, Pollack se confesaba feliz por haber encontrado un trabajo que había sido lo opuesto a cualquier rutina: *«la gente suele vivir una sola vida; yo puedo felicitar me porque, en el curso de una carrera dedicada al cine, he vivido además cada personaje que he actuado o dirigido, he vivido todas esas vidas, lo cual ha sido realmente enriquecedor.»*⁵⁴⁴

⁵⁴² Pollack (2006)

⁵⁴³ En Cruz (2008)

⁵⁴⁴ Pollack (2005)

Don Quijote *colocado*: deshilando el misterio Guggenheim



El proyecto de documental sobre Gehry tiene un origen doble. Por una parte, Pollack, amigo del arquitecto desde veinte años atrás, había quedado estupefacto en la inauguración del museo Guggenheim de Bilbao, y desde entonces sentía una terrible curiosidad por saber de dónde había



Pollack y Gehry en dos momentos de la película. La cámara DV como herramienta de observación privilegiada en el film-ensayo

surgido aquel objeto de apariencia extraterrestre. «*Parece que Don Quijote se hubiera colocado y haya construido esto. Es como un sueño*», le decía a Gehry⁵⁴⁵. Por otra parte, el propio Gehry andaba tras un documental sobre su obra, y al ser preguntado sobre quién había tomado las mejores imágenes de su edificio, respondió que sólo Pollack, con una cámara baratísima, había sabido captar la realidad del edificio: había integrado a la gente y el entorno, que todos los demás habían excluido⁵⁴⁶. Pollack recibió la propuesta e inmediatamente la rechazó: jamás había rodado un documental y no sabía nada sobre arquitectura, así que no veía cómo podía ser él la persona adecuada para el

⁵⁴⁵ Pollack (2006)

⁵⁴⁶ En Christopher

proyecto. Pero aquella terrible curiosidad sobre el origen último de la mole de Bilbao siguió zumbando en su cabeza. Finalmente aceptó, y se metió en la aventura guiado por esa primera intuición, sin saber muy bien cómo iba a hacerlo. «*No sé ni de arquitectura ni de documentales*», le dice a su amigo Gehry en la película; «*Por eso eres el hombre indicado*», le responde él.

Pollack trabajó en el documental sus dos o tres fines de semana libres al año durante cinco años⁵⁴⁷. Partió de una ecuación algebraica: este documental debía ser a un documental tradicional lo que la arquitectura de Frank a la arquitectura tradicional⁵⁴⁸. En cuanto al aspecto, partió de una pista: la arquitectura de Frank es con frecuencia menos pulida, menos oculta, quedan al descubierto los materiales que la conforman; así que decide que no le importa usar una cámara no profesional para privilegiar la espontaneidad y sinceridad de Gehry⁵⁴⁹, y escoge la Mini-Dv Canon GL-1⁵⁵⁰, una de las predilectas en aquel entonces por los cineastas *amateurs* junto a la Canon XL-1. Entonces se suceden tres factores, que en mi opinión llevan por azar a la clave del formato ensayístico final. En primer lugar, Pollack no supo que podía hacer *jump-cuts*⁵⁵¹ hasta que su montadora le puso al día sobre los recursos estilísticos del documental contemporáneo, y por tanto, desde el principio, pidió a su productor que usara una segunda cámara para poder «*cortar las partes aburridas*»⁵⁵². Lo que sucedió, en segundo lugar, fue que el productor, Ultan Guilfoyle, que tenía experiencia como escritor y productor de documentales de arte –por ejemplo, sobre Rauschenberg y sobre el Guggenheim de Frank Lloyd Wright– comenzó a grabar a Pollack mientras dialogaba con Gehry. El tercer paso, quizá el decisivo, se debe a que Pollack contó con la montadora Karen Schmeer, que había trabajado para el documentalista Errol Morris, autor de la famosa *The thin blue line* (1988) y responsable junto a Michael Moore no

⁵⁴⁷ Pollack (2006)

⁵⁴⁸ Ibid.

⁵⁴⁹ Ibid.

⁵⁵⁰ Simon (2006)

⁵⁵¹ Saltos bruscos de un plano a otro muy parecido, clave del montaje *visible* opuesto al *invisible* de Hollywood. Fue utilizado profusamente por Godard en su primera película, *À bout de souffle* (1959), e imitado después en ficción y no ficción en todas las nuevas olas cinematográficas.

⁵⁵² Pollack (2006)

sólo de la renovada popularidad del documental en Estados Unidos desde finales de los ochenta⁵⁵³, sino también de la expansión estilística de no pocas posibilidades de la no ficción. Schmeer comenzó a incluir material de Pollack grabando a Gehry con la cámara, dialogando con él. Al verlo, Pollack quedó horrorizado: «*No lo hagas: es horrible, ofensivo y narcisista.*»⁵⁵⁴ Ella quitó esas partes, pero después volvió a meterlas, y a Gehry le gustó más así, como un diálogo entre los dos amigos⁵⁵⁵. Pollack sólo reconoce haber visto como preparación un documental sobre Gaudí –¿quizá el de Hiroshi Teshigahara?– y otro sobre Frank Lloyd Wright –seguramente el producido por Guilfoyle en 1994–, y, ya muy avanzado el proyecto, *Fog of war* (2003) de Errol Morris, editado por su montadora Karen Schmeer⁵⁵⁶.

Habiendo montado esta película llena de *intromisiones* enunciativas, que ganó el Oscar al mejor documental, Karen Schmeer sin duda estaba al tanto de la actualidad del muy fértil campo expandido del documental norteamericano, y además de conocer los populares ensayos personales de Michael Moore, conocería igualmente las obras de Ralph Arlyck, Alan Berliner o Ross McElwee. Por tanto, Pollack se sumaría a esa muy fértil línea de una no ficción enunciativa norteamericana lo suficientemente popularizada como para que Al Gore elija algunas de sus claves para dar forma a *Una verdad incómoda* (*An inconvenient thruth*, 2005), levantada sobre un interesante equilibrio entre enunciación y pedagogía. Por la presencia creciente de Pollack en imagen, el proyecto debió ir creciendo igualmente en enunciación, y el peso de las entrevistas a Gehry y a su círculo personal y profesional quedó equilibrado y conducido en la forma de una búsqueda personal de Pollack por comprender el proceso creativo que había levantado aquel prodigio. El propio Pollack, con su pausada y cálida voz *en off*, se encargaría de presentar la propuesta y sus reglas en el inicio de la cinta, a la manera de los experimentos ensayísticos de los autores citados, y las entrevistas a los arquitectos, artistas y críticos ya no resultarían simples entrevistas de documental tradicional, sino que se transformarían, gracias a esta lectura, en pistas que permitirían

⁵⁵³ Weinrichter (2004), p.121 y Ortega (2007), p.17

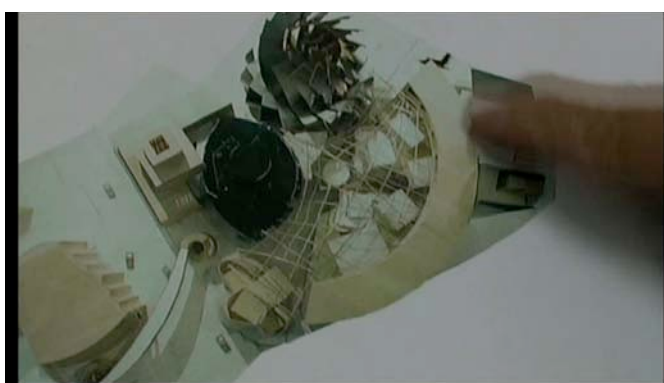
⁵⁵⁴ Pollack (2006)

⁵⁵⁵ Ibid.

⁵⁵⁶ Simon (2006)

avanzar a Pollack en su investigación personal, encarnada, sobre el misterio Guggenheim.

Esa primera línea de investigación, la que buscaba introducirse en la cabeza de Gehry para extraerle la fórmula secreta de su creatividad, terminó llegando lo suficientemente lejos como para ofrecer un retrato humano del arquitecto-artista difícilmente accesible para un documentalista tradicional. Una clave de ello fue la cercanía de Pollack y Gehry, clara y palpable a lo largo del film. Otra fue la que se abrió paso a partir de la sugerencia de Gehry de entrevistar a su psicoanalista,



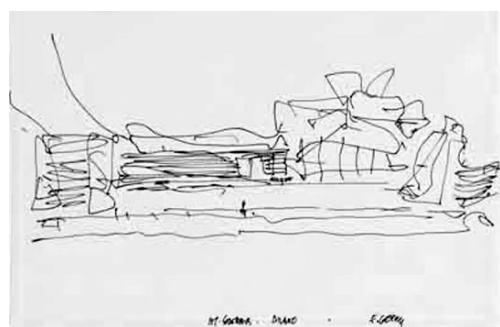
Composición arquitectónica en El Bosco según Gehry

Milton Wexler; el carismático doctor era muy conocido por tratar a personalidades de Hollywood, y había dedicado gran parte de su vida a hallar la cura para la enfermedad de Huntington, que había matado a su mujer en 1978⁵⁵⁷. Con su testimonio, las preguntas con que Pollack investiga a Gehry atraviesan finalmente la superficie y hacen salir a la luz los difíciles inicios de Gehry, los problemas con su ex-esposa, las depresiones, el temor a la falta de trabajo, a la bancarrota. Los perfiles de Gehry se completan con matices de una personalidad frágil, ambiciosa, apasionada. Pollack encuentra ecos en sus propios inicios como director, cuando tenía la necesidad de inflar su curriculum proclamando antes de tiempo que era director de cine.

Una de las claves estéticas de fondo que recorre el retrato de Gehry es el de la idea de genio. Todo su proceso creativo es expuesto alrededor del eje fundamental de la intuición/inspiración, y su testimonio afirma que ni siquiera él mismo puede controlar

⁵⁵⁷ Ver Press (2007)

algunos de los pasos fundamentales del recorrido, porque nacen de impulsos imprevisibles; por ejemplo, ante cuadros que ha visto cientos de veces, y que sólo en un determinado momento le sugieren una forma especial, que se revela, por ejemplo, como una composición arquitectónica. Pollack, infinitamente más práctico en su trabajo, no parece con estas pistas terminar de atar cabos que respondan su pregunta inicial, pero según avanza el experimento y entra en contacto con el azar y el vértigo de la práctica documental y ensayística, parece seguirle más y más. Alrededor de este tema de la inspiración artística y el concepto de genio, pivota uno de los conflictos fundamentales sobre la práctica creativa. Por ejemplo, el crítico Hal Foster se quejaba en 2001 de que Gehry es llamado sin cesar “genio” en el catálogo de su retrospectiva en Nueva York⁵⁵⁸. Como apunté en la primera parte, esta idea de genio fue desacreditada por los antropólogos Kris y Kurz en su libro *La leyenda de artista*, donde demostraban las pautas culturales artificiales que llevan tanto al mito de artista genial elegido por los astros, como al del artista bohemio, irremediabilmente incomprendido, de reconocimiento póstumo. Como todo mito, las biografías míticas de artistas desde Vasari no son falsas: constituyen un modelo lógico con el que superar una determinada contradicción, pero evidentemente, desvelado el esqueleto artificial, la idea no puede repetirse sin más de manera acrítica.



Guggenheim, del boceto al edificio terminado

Apuntes de Frank Gehry emplea inteligentemente metáforas visuales sacadas de su tema para hablar de sí misma, especialmente al principio y al final, a modo de un eco permanente entre el proceso creativo de Gehry y el de Pollack; el ensayo avanza y a la vez se piensa a sí mismo como tal. En el primer minuto, sobre imágenes de los bocetos (*sketches*) de Gehry, oímos al arquitecto explicando el inicio del proceso creativo, las dudas, el estado de ánimo aletargado,

⁵⁵⁸ Foster (2001)

perezoso: algo le oprime y le impide ponerse a trabajar. Y entonces ocurre, la idea surge, todo se activa, y antes de darse cuenta, todo está en marcha: sólo entonces las caóticas líneas negras sobre fondo blanco del boceto desembocan en una imagen filmada, radiante, del Guggenheim de Bilbao. Con ello, por supuesto, Pollack –y Schmeer, su montadora– están hablándonos sobre el inicio vacilante de su propio proceso creativo al enfrentarse a esta obra audiovisual. Después el experimento es presentado, a la manera de los films de Arlyck o Berliner, cuando comparten con el público las reglas del juego, y Pollack presenta al personaje al modo de un guión de teatro clásico: dejando que otros hablen de él, de manera que cuando aparezca, quede resaltado. Arquitectos, artistas y responsables de museos explican su importancia incontestable. Entrando en materia, Pollack pone por delante su inexperiencia, su improbable cualificación para el proyecto, sus dudas; dice no saber cómo empezar a levantar la obra. Entonces corta a una secuencia en la que Gehry le pasea por lo alto de uno de sus edificios en construcción – metáfora a su vez de la propia obra audiovisual en construcción a la que estamos asistiendo– y el arquitecto le explica cómo mirarlo. Durante toda la obra se sucederán experiencias contrastadas entre Pollack y Gehry –los inicios, el trabajo en equipo, la influencia de otras artes, la relación con el comitente, o el mismo proceso creativo en cine y arquitectura–, y finalmente, la última secuencia, donde Gehry habla de la tristeza de la separación respecto de la obra terminada y del misterio del proceso que la dio origen, tiene un eco claro en el ensayo al que asistimos, y que tampoco Pollack, como confesó desde el principio, nunca tuvo mucha idea de por qué cauces secretos del azar había ido auto-organizándose: *«Te preguntas de dónde ha salido eso, crees que no es tuyo, pero de alguna manera, lo has propiciado»*, dice Gehry, en una cita lo suficientemente expresiva como para que Pollack cierre su trabajo con ella.

Desde el principio, y casi en paralelo, dos nuevas líneas de investigación enlazadas van naciendo a la sombra de ese primer motor que es el proceso de creación del Guggenheim. La primera, que parte de una antigua conversación que los dos amigos tuvieron tiempo atrás, la expone Pollack así: *«¿Cómo se las arregla un creador para lograr la expresión personal dentro de unos límites comerciales tan rígidos como los del cine y la arquitectura?»* La segunda, también fundamental, consiste en interrogarse sobre la posible relación entre arquitectura y cine, que lleva implícita la pregunta sobre

cómo debe filmarse la arquitectura, cómo se realiza el paso de lo tridimensional habitable a lo bidimensional proyectado sin desvirtuar la esencia de lo mostrado. Sobre la primera cuestión, Gehry se confiesa enormemente influido por una frase que Pollack le dijo tiempo atrás, *«siempre tienes que conservar un resquicio que sea reconocible como tuyo»*, hasta el punto de haberla citado en todas sus conferencias desde entonces. Aunque Gehry sí haya buscado y logrado un estilo propio reconocible, parece obvio a la vista de la trayectoria de Pollack que éste, aunque pudiera parecerlo, no podía estar refiriéndose exclusivamente a una cuestión estilística, que sí perseguirían los renovadores inmediatamente posteriores a él, influidos por la Nouvelle Vague. Pollack se refiere, como máximo, a una determinada libertad para desarrollar los temas que quiere, algo a lo que hace referencia explícita Redford en su entrevista de Time⁵⁵⁹. La segunda cuestión sí llega más lejos. Pollack dice en la entrevista promocional para Sony Pictures que la arquitectura es muy cercana al cine porque ambas son “artes mosaico”: compuestas por multitud de otras artes, necesitan de un organizador general que debe conocer lo máximo de ellas para poder unificarlas, pero que no tiene por qué ser un experto en cada una⁵⁶⁰. Este debate interno de la película da pie a uno de los hallazgos más interesantes de la obra: tras la confesión de Gehry de que habría soñado con ser pintor, pero que nunca ha conseguido pintar, Pollack ejerce una suerte de refutación visual sin palabras, con un montaje de planos ilustrativos de cómo en realidad su arquitectura es profundamente pictórica. Con ello, Pollack ofrece además una posible solución a la cuestión de la filmación de arquitectura, que se extiende a toda la cinta: la reunión puramente cinematográfica de encuadre fijo o móvil, los modelados cambiantes por la acción de la luz, por los reflejos del agua, por la inclusión de personas habitando los espacios, de aves proyectando sus sombras; en definitiva, una fragmentación cubista que capta unos segundos de vida real, anclada en un momento histórico. Eso es, para Pollack, lo que es capaz de aportar el cine a la arquitectura: la fijación de un instante real de la historia del edificio, concretado en sus habitantes, sus encuadres, su luz.

⁵⁵⁹ Cruz (2008)

⁵⁶⁰ Pollack (2006)



Gehry como pintor, según Pollack

Frank Gehry y la arquitectura abrumadora

En 1989, Frank Gehry recibió el Premio Pritzker de arquitectura, el más importante del mundo para su campo. Aún quedaban ocho años para el *Guggenheim* de Bilbao. En 1985, Peter Arnell y Ted Bickford finalizaron un largo proyecto de tres años, un libro cartografiando la evolución de Gehry desde sus inicios hasta entonces, y comenzaban encuadrando el trabajo del arquitecto dentro de lo que llamaban “Nueva Perspectiva”, más comprensible desde el punto de vista de las búsquedas del Cubismo. Leyendo su descripción de la arquitectura de Gehry, parece casi inevitable pensar en la opción de Pollack al elegir la fragmentación cubista como medio de aproximación a los edificios del arquitecto:

Al cuestionar la presunción de una posición fija desde la que uno ve, se puso en cuestión la propia naturaleza de la percepción, proponiendo el hecho incontestable de que el ojo se mueve constantemente, que la percepción está basada en una composición de ‘tomas’ sobre un objeto recogidas mientras uno se mueve a su alrededor.⁵⁶¹

También Germano Celant insiste en esta muerte del espacio unívoco del Renacimiento como rasgo esencial de la arquitectura del autor⁵⁶², que junto a Venturi y Rossi se mantenía como el único arquitecto posmoderno que no había degenerado en formas de narcisismo decorativo⁵⁶³. Celant defiende la integración posmoderna de los edificios de Gehry con su entorno⁵⁶⁴, y termina viendo los edificios del arquitecto como *«las acrópolis del presente.»*⁵⁶⁵

Gehry estudió urbanismo, no arquitectura, y pronto quedó frustrado al ver cómo la burocracia paraba todos los proyectos de grandes reformas urbanísticas de vocación social⁵⁶⁶; decidió trabajar en pequeña escala, comenzando por edificios impersonales y abrió una nueva etapa experimentando con su propia casa, como explica él mismo en el documental. También como recoge Pollack de Ed Ruscha, Frank Gehry pasó mucho tiempo con artistas en los sesenta, envidiando su libertad creativa; como explica Luciano Rubino, *«pasó mucho tiempo hablando sobre arte, las posibilidades expresivas del color, materiales, y los vínculos entre arte y arquitectura.»*⁵⁶⁷ De ello surge uno de los principales rasgos de la personalidad creativa de Gehry, y también uno de sus principales conflictos: el de si es más artista que arquitecto. Sobre ello, responde a la pregunta de Arnell y Bickford *«Pero eres un artista, ¿no?»* reconociendo que se siente muy cercano a los artistas por haber salido mucho con ellos, y admitiendo además que algunas de sus ideas han salido de ahí, pero que no por ello se siente más artista que

⁵⁶¹ Arnell y Bickford, p.XII

⁵⁶² Celant, p.15

⁵⁶³ Celant., p.9

⁵⁶⁴ “[Los edificios de Gehry son] como paráfrasis de la ciudad, siendo cada edificio un barrio individual –una suma de entidades independientes y contrastantes (...) Si las obras deben reflejar la realidad global de la ciudad, entonces deben hablar de sus rampas de entrada y salida, sus intersecciones y salidas de emergencia, sus atascos y gasolineras, y deben ejemplificar un tipo de planificación basada más en huecos e incisiones que en densidad y solidez.” Ibid., p.5

⁵⁶⁵ Ibid.

⁵⁶⁶ Arnell y Bickford, p.XIII

⁵⁶⁷ Rubino, p.85

arquitecto: «Siento que de algún modo eso es usado para hacerme de menos. Quiero poder decir que soy arquitecto. Mi intención es hacer arquitectura.»⁵⁶⁸

Este conflicto parte de una determinada fusión de arte y arquitectura muy presente en la escena contemporánea, ejemplificada en trabajos como los de Dan Graham o Gordon Matta-Clark, y que están en la base de conflictos legales como el célebre juicio sobre el puente Zubi-Zuri, en el que Santiago Calatrava demandaba a la ciudad de Bilbao por romper una barandilla de su puente para colocar una pasarela de Arata Isozaki. El debate, en realidad, consiste en decidir si en arquitectura debe primar lo artístico o lo funcional, y si es lícito que en nombre de la belleza estética la arquitectura pierda funcionalidad, y se transforme en escultura.

Quizá una de las claves para comprender la estupefacción de la que habla Pollack al decir «*Algo me pasó cuando vi el museo de Bilbao la primera vez*»⁵⁶⁹, se halle en el texto clásico de Fredric Jameson *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado* (1984), al explicar los efectos psicológicos de la arquitectura posmoderna:

aún no estamos en posesión de las herramientas perceptivas correspondientes a este nuevo hiperespacio (que denomino así, en parte, debido a que nuestros hábitos perceptivos se formaron en esa otra clase de espacio que he llamado el espacio del modernismo). Es así que la nueva arquitectura (...) se nos aparece como un imperativo que ordena el nacimiento de órganos nuevos, la ampliación de nuestra sensibilidad y de nuestro cuerpo hasta unas dimensiones nuevas, por el momento inimaginables, y quizás en última instancia imposibles.⁵⁷⁰

Cuando veintitrés años después de este texto Gehry levantó el Guggenheim, el famoso crítico norteamericano Hal Foster vio en él poco menos que una obscena ilustración intencionada de lo escrito por Jameson. Durante la preparación de su película, Pollack buscó a alguien que quisiera dar una opinión sobre Gehry que contrastase con la euforia general, y Foster fue el único crítico que aceptó ponerse delante de la cámara. Aunque sus argumentos quedan reducidos a tres o cuatro frases divididas en dos partes, los argumentos de Foster están profusamente ilustrados en su artículo “Why all the hoopla?” (“¿A qué tanto alboroto?”), donde criticaba el efecto y objetivos de este

⁵⁶⁸ Arnell y Bickford, p.XIV

⁵⁶⁹ Pollack (2006)

⁵⁷⁰ Jameson, p.88

modelado de lo sublime. El argumento de Foster es que ve el Guggenheim más como espectáculo que como un servicio al arte: «*es un espacio sublime que abruma al espectador.*»⁵⁷¹ Es decir, anula su capacidad crítica, y le sume en la cultura de la aceptación. Foster resulta especialmente combativo en su artículo en relación a la extendida idea de que Gehry es, no sólo el mayor arquitecto vivo, sino también el mayor artista. Comienza quejándose del uso anacrónico del concepto de genio en el catálogo de su retrospectiva de Nueva York, y cierra su primer párrafo con un contundente: «*¿A qué tanto alboroto? Es este diseñador de museos metálicos y salas de concierto curvas, casas de lujo y llamativas sedes de corporaciones, realmente nuestro Más Grande Artista Vivo?*»⁵⁷² Foster combate la idea de que Gehry es innovador en arquitectura, escultura o concepción museística. Respecto a la primera cuestión, la estudia a la luz del manifiesto de la arquitectura posmoderna, *Learning from Las Vegas* (1972), de Robert Venturi, explicando que Gehry trasciende el conflicto entre estructura y ornamento, pero a base de combinar tramposamente ambos, desde una desconexión entre interior y exterior –que el propio Gehry justifica por la idea de la relación entre las escamas y los órganos internos de un pez⁵⁷³–. Sobre su posición dentro de la evolución de la escultura contemporánea, Gehry trabaja en dirección contraria, según el crítico: ésta sigue una línea que va del antropomorfismo de estructuras ocultas a la estructura revelada del Constructivismo y finalmente a la atención al espacio que rodea a la escultura –pero Gehry trabaja aún con la primera de las fórmulas, ya desfasada⁵⁷⁴–. Por último, Foster atribuye a Gehry colaborar con todos los males del museo posmoderno:

Como muchos otros nuevos museos, sus espacios colosales están designados para acomodar el campo expandido del arte de posguerra –de Andre, Serra, Oldenburg y descendientes–. De hecho, estos museos triunfan sobre el arte: usan su gran escala, que fue pensada para retar a la institución museo, como pretexto para inflar el propio museo hasta hacerlo un gigante espacio-espectáculo que puede tragar cualquier arte, por no hablar del visitante, todo. En suma, museos como el de Bilbao usan la ruptura del arte de posguerra como licencia para encerrarlo de nuevo, y para abrumar al espectador al mismo tiempo.⁵⁷⁵

⁵⁷¹ Testimonio de Foster en la película

⁵⁷² Foster (2001)

⁵⁷³ Linklater (2003)

⁵⁷⁴ Foster (2001)

⁵⁷⁵ Foster (2001)

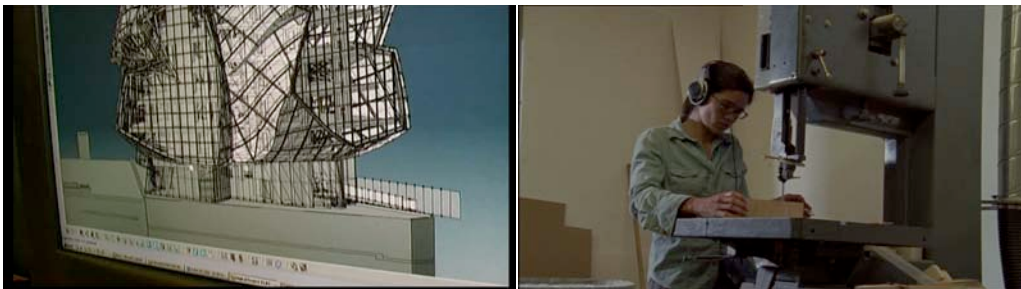
A esto es a lo que se refiere Foster con esas breves frases que Pollack incluye algo descontextualizadas en su película, y que más ampliadas habrían funcionado quizá como contrapunto –quizá peligroso para el resultado final– a la avalancha de felicitaciones y alabanzas de todos los convocados. Cuestión aparte son los dos arquitectos rivales de Gehry en la Costa Oeste, Richard Meier y Peter Eisenman, que difícilmente habrían aceptado comparecer. El primero de ellos aún no le ha perdonado a Gehry robarle con el Guggenheim todo el protagonismo durante la apertura de su Museo Getty; menos aún, que el de Gehry recibiera la atención *abrumada* de toda la prensa del mundo, costando cien millones de dólares, y el de Meier fuera prácticamente ignorado, costando mil millones⁵⁷⁶.

Apuntes de Sydney Pollack: la película como ensayo audiovisual

Como si recitara sin saberlo una frase definitiva sobre la cualidad ensayística de su obra, Pollack afirmó en la presentación de la cinta: «*La forma de la película se descubrió a sí misma durante el rodaje y el montaje. Sobre todo durante el montaje.*»⁵⁷⁷ ¿En qué se distingue *Apuntes de Frank Gehry* de un documental tradicional sobre Gehry y el Guggenheim? En que aporta simultáneamente información sobre Gehry y sobre el ensayista, Pollack, que al hablar en primera persona y desde su historia y emociones personales, ofrece un relato sincero; subjetivo y parcial, no objetivo ni experto, pero sincero, en tanto que no busca imponer una interpretación válida universalmente. De este modo enunciativo, Pollack ofrece algo cercano a un retrato expresionista de Gehry, en el que además de retratar al arquitecto, expone y expresa sus propias inquietudes –¿de dónde sale el Guggenheim?–, dudas –¿cómo se filma la arquitectura? ¿Cómo se retrata a Gehry?–, o frustraciones –¿cómo se logra la expresión personal dentro de límites industriales rígidos?–. El resultado es una visión única de Gehry, filtrada por la experiencia personal y profesional de Pollack, que enriquece el retrato de forma sustancial, cálida, interesantísima. Su formación como cineasta de Hollywood le permite comprender el método creativo y organizativo de Gehry especialmente bien.

⁵⁷⁶ Linklater (2003)

⁵⁷⁷ Pollack (2006)



El estudio de Gehry en la película

Quizá un cineasta-ensayista más cercano al ámbito independiente habría comprendido mejor la necesidad de originalidad de Gehry, pero Pollack es especialmente adecuado para entender el delicado equilibrio necesario para manejar proyectos artísticos con presupuestos de vértigo.

Sus dudas iniciales como no especialista y la primera persona como espejo de experiencia donde contrastar la información le acercan a la actitud de Montaigne. El mismo Gehry busca propiciar algo más profundo que un documental tradicional, ya que le sugiere ir a entrevistar a su psicoanalista, con todo lo que ello implica. Y de algún modo, Pollack acierta al elegir un formato como el ensayístico, en el que el proceso es expuesto, en tanto que quiere comprender la obra de un arquitecto que ya en 1984 se preguntaba «¿*Cómo puede hacerse un edificio para que parezca en proceso?*»⁵⁷⁸ En su ensayo, Pollack se interroga sobre el museo de Bilbao superponiendo dos tiempos simultáneos: por un lado, el tiempo vital de concepción y construcción de un edificio en el estudio de Gehry, reconstruyendo en abstracto los pasos en base a distintos proyectos; por otro, el tiempo histórico en el que intenta encuadrar el edificio de Gehry, buscando sin éxito –aunque de manera poco intensa–, antecedentes en la historia de la arquitectura. Pollack muestra los pasos del trabajo en equipo, desde los bocetos hasta el edificio final, pasando por las maquetas a distintas escalas, la infografía, los debates con los comitentes, y la construcción final, que junto a los testimonios de especialistas y revelaciones del propio Gehry, resulta en un crisol de abundante información sobre la persona y las características de su obra. La intención de Pollack no es valorar la arquitectura de Gehry, sino simplemente entrar en su cabeza y comprender su proceso creativo⁵⁷⁹. Y aun así, hay suficiente material a lo largo del metraje como para comprender realmente bien las inquietudes, preferencias y método de trabajo del arquitecto.

Quizá el aspecto más mediocre de la obra sea el trabajo de la banda de sonido. A diferencia del gran trabajo realizado en el resto de obras estudiadas en estas intersecciones –incluida la de Farocki, en su decisión estética consciente de extirpar la música– la banda sonora de Pollack es de todo menos ensayística. No pasa de ser una

⁵⁷⁸ Arnell y Bickford, p.XII

⁵⁷⁹ En Simon (2006)

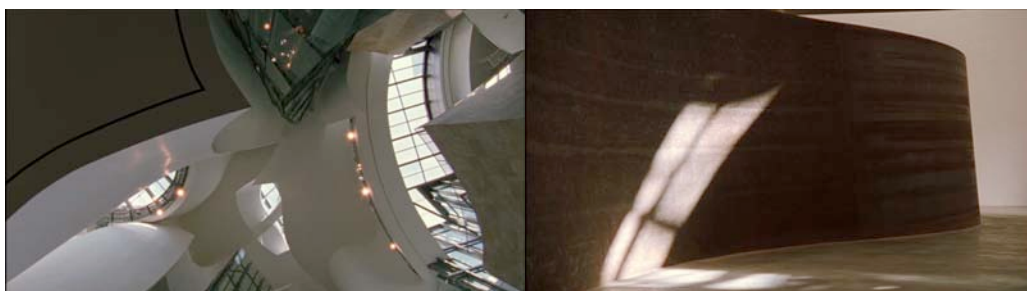
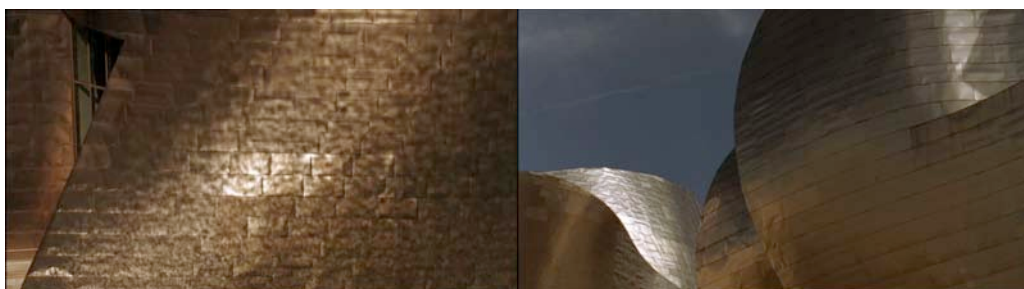
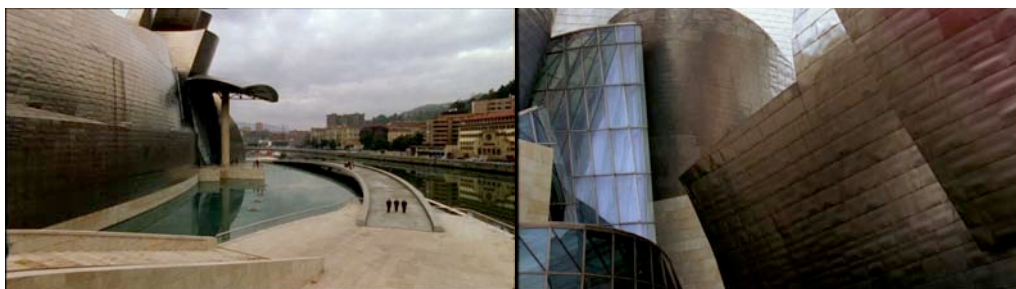
banda sonora funcional en el mejor de los casos –recreando una secuencia de suspense, en el plano de apertura–, ilustrativa en otros peores –al colorear la secuencia de la escultura de Gehry en Barcelona con una guitarra española, al más puro estilo reduccionista del exotismo mediocre del viejo Hollywood–, para terminar resultando realmente bochornosa en otros segmentos –al usar música genérica de drama lacrimógeno durante la secuencia que explica cómo Gehry construyó gratis un edificio para enfermos de cáncer, en memoria de una amiga–. En definitiva, una música de comedia infantil de Disney –con ocasionales acentos *à la* Arvo Part–, que evidencia que Pollack ha creído poder ilustrar musicalmente un trabajo creativo de estructura tan interesante con idénticos procedimientos que una ficción de género.

El coqueteo con el azar

Con el ensayo de Pollack tenemos un ejemplo más de equilibrio entre lo artístico y lo académico. Por un lado, obtenemos información de primera mano sobre las inquietudes y alegrías de Gehry, y de especialistas que le alaban o censuran. También asistimos a la reconstrucción del proceso creativo completo de Gehry, desde los *sketches* a la dolorosa separación tras la inauguración, y nos introducimos en su estudio, al que vemos trabajando a pleno rendimiento, creativo y artesanal. Por otro lado, Pollack ensaya fórmulas con las que traducir los edificios de Gehry al mundo bidimensional: bien sus operadores de cámara los fragmentan en algunas de las mejores tomas que se hayan rodado de



Sugerencias de relaciones formales por Pollack



El Guggenheim de Bilbao en la película de Pollack

sus edificios; bien se permite, en algunos momentos, buscar ecos formales entre ellos y composiciones pictóricas, ciertamente sin demasiado énfasis —lejos del virtuoso equivalente a esta idea en el *Ikebana* de Teshigahara, que veremos unas páginas más adelante—. Además de todo ello, el posicionamiento de Pollack como espejo de experiencia que actúa como mediador y guía entrañable para el espectador, ofrece un referente artístico desde el que emprender la aventura, y del cual por supuesto, aprendemos nuevos matices.

En su único acercamiento a la no ficción, Pollack experimentó con el azar —con el que coqueteará en paralelo durante su rodaje de *La intérprete*, que asegura haber ido construyendo día a día sin guión cerrado⁵⁸⁰—, y jugó a dejar fluir ideas, ver cómo se iba organizando el material por sí mismo. El resultado le sorprendió, no tenía muy claro cómo había pasado aquello, y compartió esa vaga sensación de magia de la que hablaba Gehry: comprendió, en fin, dónde podía estar la fuente de la que había salido el Guggenheim. Quizá, de algún modo, el método ensayístico sea especialmente adecuado para tratar la cuestión de la inspiración artística, clave primero reverenciada y luego denostada de la historia del arte.

⁵⁸⁰ Pollack (2005)

ESTUDIO 4

NATURALEZA MUERTA (*STILLEBEN*, H. Farocki, 1997), FILM-ENSAYO SOBRE FOTOGRAFÍA⁵⁸¹

Documentales que piensan por sí mismos y se presentan como obras en proceso no son sólo producidos en Francia, ni son el dominio exclusivo de Marker, Varda, o Godard.

—Christa Blümlinger, 1995⁵⁸²

¿Quién es Harun Farocki? Apunte biográfico, planteamientos estéticos

En 1981, a sugerencia del cineasta Jean-Marie Straub, los *Cahiers du cinéma* encabezaban con un “¿Quién es Farocki?” el que sería el primer ensayo importante sobre este prolífico autor, que ya por entonces contaba con quince años de producción cinematográfica⁵⁸³. Una década después, el mayor especialista en su obra, Thomas Elsaesser, aún se veía obligado a presentarle en una sesión pública como «*el más famoso cineasta desconocido de Alemania*»⁵⁸⁴. Las razones de esta invisibilidad son consecuencia de la explícita voluntad del autor por combatir los modelos cinematográficos y televisivos imperantes, así como por su particular modelo de financiación; un modelo que se traduce, por un lado, en plena libertad creativa y, por otro, en nula distribución de la mayoría de su obra.

Nacido en 1944 en Novy Jicin —entonces Alemania, hoy República Checa—, Farocki se forma igualmente en una serie de intersecciones intelectuales que le sitúan en el centro de los debates estéticos de la segunda mitad del siglo XX. En sus inicios, Farocki es uno de los doce editores del equivalente alemán del *Cahiers*, la revista *Filmkritik*, en la que participa junto a nombres como los de Hartmut Bitomsky o Wim Wenders. Publicada en

⁵⁸¹ Esta película está disponible para préstamo en la mediateca del Instituto Goethe de Madrid. Es una edición en DVD con subtítulos en castellano, editada por el Instituto Goethe.

⁵⁸² Blümlinger (2004), p.163

⁵⁸³ Elsaesser (2004d), p.95

⁵⁸⁴ Elsaesser (2002)

Munich entre 1957 y 1984, la revista, como su modelo francés, trascenderá decididamente la mera crítica cinematográfica para devenir postura vital, una forma oblicua de entender el mundo desde el filtro del cine; por lo cual, igualmente, se convertirá en la más importante vía de entrada a los planteamientos estéticos y políticos de la escena cinematográfica francesa⁵⁸⁵. También al igual que en el *Cahiers*, casi todos los miembros de la versión alemana darán el salto a una dirección cinematográfica autoral, integrando el “Nuevo Cine” de su país, eco de la Ola francesa pero con personalidad propia e influencias nativas como Kluge o los Straub.

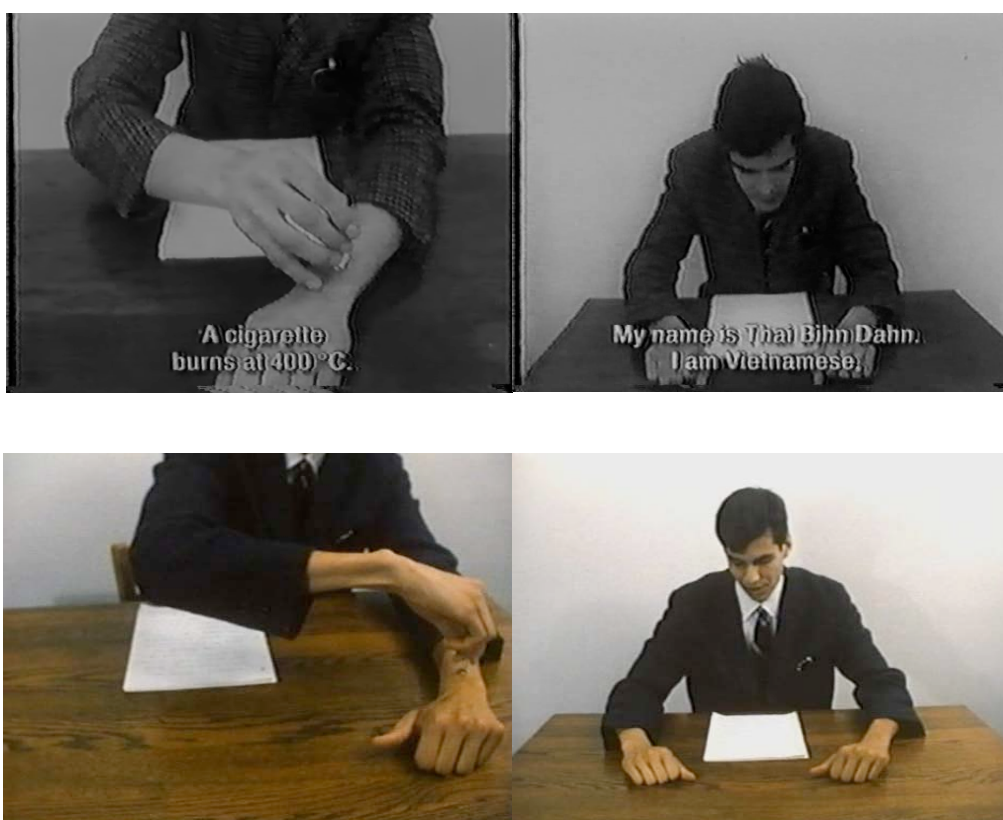
Tras su paso por la recién fundada Academia de Cine de Berlín –que en 1968 tomaría junto a diecisiete compañeros y renombraría “Academia Dziga Vertov”⁵⁸⁶–, Farocki se estrena como autor en la segunda mitad de los sesenta con varias obras realizadas al calor de los acontecimientos internacionales, con especial atención a la Guerra de Vietnam. La más célebre, *Fuego inextinguible* (*Nicht löschesbares Feuer*, 1969), situaría al autor en el mapa de cineastas alemanes de referencia; poco después, sin embargo, al no aceptar someterse a las reglas de la televisión alemana –que marginó a todos los que no quisieron hacer cine narrativo⁵⁸⁷–, volvería, al contrario que sus famosos compañeros de la Nueva Ola, al ingrato olvido. *Fuego inextinguible* presenta condensada en un gesto radical la expresión formal clave de la estética de Farocki: el pensamiento metafórico. Consciente de no poder hacer una película sobre Vietnam obviando los excesos que uno y otro bando ha cometido con sus imágenes, propone una metáfora visual que puede leerse, aunque no suele hacerse, en relación al contexto artístico de la performance y el body art: para hacer imaginables los inimaginables efectos del napalm sobre el cuerpo humano, Farocki, tras leer a cámara el testimonio de un vietnamita afectado por esta sustancia, se quema con un cigarro el dorso de la mano izquierda, mientras una voz neutra en *off* explica: «Un cigarrillo se quema a 400°C; el napalm arde aproximadamente a 3.000°C. La más pequeña gota arde durante media hora. Mientras arde libera gases tóxicos que afectan a la respiración.» Treinta años después de *Fuego inextinguible*, la cineasta norteamericana Jill Godmilow, impactada por su potencia

⁵⁸⁵ Sobre la revista *Filmkritik* véase Möller, p.69ss, y p.105 y 163

⁵⁸⁶ Horne y Kahana, p.12

⁵⁸⁷ Elsaesser (2004c), p.137

crítica y pedagógica con respecto a la «*pornografía de lo real*»⁵⁸⁸ de los noticiarios y documentales de guerra, se rebelaría contra la invisibilidad de Farocki en Estados Unidos con un gesto revelador: furiosa porque las peculiaridades de distribución de su país impidieran mostrar *Fuego inextinguible* en el país responsable de aquella masacre, la rehizo plano a plano y frase a frase, y la llamó *La enseñanza de Farocki* (*What Farocki taught*, 1998). Con una diferencia esencial: un actor, y no Godmilow, es quien se quema aquí la mano.



Planos de *Fuego inextinguible* (Harun Farocki, 1969) y de su remake *What Farocki taught* (Jill Godmilow, 1998)

Podría sintetizarse el modelo estético del que parte Farocki como la conciliación de dos herencias principales, completadas y perfeccionadas posteriormente en una progresiva complejidad: por un lado, la Escuela de Frankfurt informará el contenido temático de base⁵⁸⁹; por otro, el cine francés contemporáneo será punto de partida de todas sus

⁵⁸⁸ Comentario de la autora hablando a cámara al final de la película: «*it's inexpensive, it's direct, it's strong (...) he substitutes the pornography of the real with real analysis and real provocation.*»

⁵⁸⁹ «*Evidentemente, Farocki continúa una senda abierta por la Escuela de Frankfurt (Krakauer y, sobre todo, Walter Benjamin) pero que pasa por Foucault y llega hasta Paul Virilio.*», Miranda, p.153

investigaciones formales. En lo temático, el autor se mostrará permanentemente empeñado en comprender y desenmascarar los mecanismos de control y deshumanización de las sociedades capitalistas avanzadas⁵⁹⁰, cuyos engranajes permitieron o dieron lugar al nazismo y las guerras del siglo XX; para ello, Farocki levantará una trayectoria dedicada a repensar el pasado nazi y a criticar el militarismo y la alienación, recurriendo a los planteamientos de Adorno sobre la Industria Cultural, de Walter Benjamin sobre reproductibilidad, o de Hans Magnus Enzensberger sobre la industria de la conciencia⁵⁹¹. Asimismo, repensará críticamente los postulados tradicionales de uno y otro lado sobre el arte y el artista: *«Farocki se sitúa deliberadamente en la dialéctica entre ‘trabajar como una máquina’ y ‘trabajar como un artista’, entendiendo ambas posturas como ‘demasiado fáciles’: no se trata de elegir una u otra, sino de conciliar ambas»*.⁵⁹² Finalmente, a todo ello añadirá y pondrá en conflicto otras influencias que enriquecerán sus contenidos, como muestra su trabajo con las ideas de Barthes, Foucault, Baudrillard o Virilio, siempre a una distancia prudencial –marcada por la autorreflexividad irónica– con respecto al fundamentalismo de algunos de ellos⁵⁹³.

En cuanto a la forma, y acotando su cinefilia, Farocki reinterpreta especialmente las enseñanzas del cine francés contemporáneo, por un lado de la Nouvelle Vague, y por otro de la forma ensayo previa y paralela de Marker, Varda y más tarde Godard. También a través de Godard le llega una determinada reinterpretación de Brecht, de su teoría del distanciamiento, su preferencia por el *collage*, y la no autonomía del arte, de la que sabrá hacer uso⁵⁹⁴, poniéndola también en conflicto productivo con influencias como el estructuralismo: *«Farocki intenta conciliar a Brecht y Barthes, el deseo de*

⁵⁹⁰ Sobre la gélida *Nicht ohne risiko* (2004), Farocki comentaba en una entrevista: *«En esta película sólo se trata de desnudar la mentira sobre el capital de riesgo, uno de los tantos y cada vez más sofisticados modos de dominio. Los protagonistas son actores de una gran farsa, éste es un film donde hay que observar las conductas, que son develadoras»*. Ver Carbonari. Respecto de sus obras de 2007 sobre Griffith y Vertov: *«[Mis últimas obras] no se alejan de mi voluntad de interpretar nuestro presente y esta rara época post-industrial que vivimos y que no acabamos de entender. Me interesa investigar sobre los engranajes que hacen funcionar a la sociedad.»* Vidal Oliveras, p.41

⁵⁹¹ Alter (2004), p.212

⁵⁹² Elsaesser (2002)

⁵⁹³ Elsaesser (2004a), p.33

⁵⁹⁴ A diferencia de la mayoría de directores influenciados por Brecht, que según Elsaesser sólo copian sus respuestas, sus soluciones formales, en lugar de heredar sus preguntas. Elsaesser (2004b), p.134

hacer cine político y el conocimiento de que ello tiene lugar en el 'imperio del signo'».

⁵⁹⁵ Pero no por la centralidad de la modernidad francesa debe olvidarse la presencia en los trabajos del alemán de compatriotas como Alexander Kluge, firmante del Manifiesto de Oberhausen por un Nuevo Cine Alemán (1962), o los importantísimos trabajos del matrimonio Straub-Huillet, que le influirán tan decisivamente⁵⁹⁶.

Según Nora Alter, el documental alemán se ve acosado por dos frentes. Por un lado, fundados prejuicios internos cuestionan la credibilidad del formato: violentamente interrumpida la vanguardia alemana por el nazismo, los documentalistas deben recuperarla destronando a Leni Riefenstahl, madre devoradora, como los ingleses a Grierson. Por otro, y paradójicamente gracias al éxito internacional del Nuevo Cine Alemán, público y productores exigirán cine narrativo, que casi todos comenzarán a hacer⁵⁹⁷. La realización de documentales se irá haciendo cada vez más compleja hasta que en 1979, con la Declaración de Hamburgo, se reivindique una síntesis entre dicho cine narrativo y el documental reflexivo. El modelo de producción de Farocki se encuadra dentro de esta serie de dificultades de financiación –también para sus dos largometrajes de ficción, finalmente auto-producidos tras una desesperante búsqueda de financiación–. Y la solución que Farocki hallará, fuera de las estructuras de financiación de la Alemania Occidental que utilizaban Fassbinder, Schlöndorff, Kluge o Wenders, será la del *Verbundsystem*, que consistirá en una especie de retroalimentación: Farocki se paga sus obras con dinero de trabajos en publicidad y televisión, y además usa material de esos trabajos en sus obras. Nora Alter lo llama «*cinema povera*»⁵⁹⁸, y el autor, en último término, sabrá sacar de él las mayores virtudes: nada de planos caros con coches caros, sino ideas filmicas, trabajo con archivo, reciclaje crítico de los productos hechos por encargo.

Muchas de dichas virtudes las aprenderá de la estética, igualmente económica y con claro privilegio de la inteligencia sobre la espectacularidad, del Godard posterior a mayo del sesenta y ocho, así como de obras como el *Sans Soleil* de Marker, que alaba

⁵⁹⁵ Elsaesser (2004c), p.140

⁵⁹⁶ En 1983 Farocki les filmará durante el rodaje de *Klassenverhältnisse*.

⁵⁹⁷ Weinrichter (2007), p.40

⁵⁹⁸ Alter (2004), p.213

particularmente⁵⁹⁹. Con el ensayo filmico francés, Farocki comparte el comentario desgranado con voz neutra, y esos «*distantes efectos de sonido*»⁶⁰⁰ audibles en *Wie man sieht* (1986), que llevan el sello de Marker. También comparte parecidos preceptos de herencia surrealista, como el extrañamiento de lo conocido: «*No tienes que buscar nuevas imágenes que nunca se hayan visto, sino trabajar sobre las existentes de manera que se vuelvan nuevas*»⁶⁰¹. Lo cual enlaza además con una de las bases del ensayismo, apuntada ya por Lukács: la de no introducir nada nuevo, tan sólo limitarse a reordenar lo anterior de manera novedosa.

Por su parte, Elsaesser resalta también la influencia del *collage* surrealista, sobre todo de Max Ernst, mientras que Klaus Kreimeier llega a denominarle, en la etapa de *Fuego inextinguible*, «*el único maoísta-dadaísta de Alemania*»⁶⁰². Hay ecos del museo de *Hiroshima mon amour* en la galería de *Ante tus ojos – Vietnam* (*Etwas wird sichtbar*, 1981), y ecos de la lectura de esa *mirada* central de *Sans Soleil*, la de la *mujer* del mercado de Praia, cuando Farocki lee la imagen de la mujer de Auschwitz en *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (*Bilder der Welt und Inschrift des Krieges*, 1989), su film-ensayo más



Ecos de miradas oblicuas en *Sans Soleil* (C. Marker, 1982) e *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra* (H. Farocki, 1989)

redondo. Poniendo en relación *Sans Soleil* con *Imágenes del mundo*, Allan James

⁵⁹⁹ Elsaesser (2004b), p.180

⁶⁰⁰ Ibid, 27

⁶⁰¹ Ibid, p.51

⁶⁰² Ibid, p.32

Thomas señala que la noción de ensayo filmico «*tiene una resonancia específica para el trabajo de Farocki, en tanto que explícitamente apunta a la noción de la imagen filmica como forma de escritura o inscripción, y por tanto de violencia*»⁶⁰³. Fijándose en la voz en off, también derivada del documental francés, Elsaesser apunta que en sus inicios, ésta debía enfrentarse explícitamente en Farocki o Bitomsky con la tendencia didáctica de la *voz en off* imperante, la enseñada en la Academia de Cine de Berlín⁶⁰⁴, lo que derivó en un uso aún más particular. Puede constatarse incluso una oposición esencial: su acercamiento a la imagen bidimensional. En efecto, al contrario del vibrante acercamiento de Resnais a los cuadros de *Van Gogh* –heredado en *Les Statues*– que los dotaba de vida con panorámicas, enmarcaciones o diálogos entre fragmentos, el alemán privilegia un acercamiento plenamente estático a las fotografías o pinturas que comenta; a lo sumo, amplía por corte un detalle relevante para el comentario, o introduce sus propias manos en plano para reencuadrar o guiar la atención, acentuando la enunciación y subjetividad del acercamiento a la imagen. Algo diametralmente opuesto a los excesos de la televisión, con sus movimientos fenéticos de cámara al grabar cualquier imagen, a los que Farocki se referirá irónicamente como el “método ketchup”⁶⁰⁵.

Desde mitad de los años noventa, y siguiendo el ejemplo de Marker o Chantal Akerman, Farocki ha empezado a plantear proyectos museísticos, por lo general en la forma de instalaciones de doble canal que funcionan como metáforas del montaje en proceso –un montaje que ahora corresponde a un espectador ya irremediamente activo–. Uno de sus ejemplos más conocidos



Farocki en *Schnittstelle* (1995)

es *Schnittstelle/ Interface*, de 1995, autorretrato intelectual donde desgrana con calma su concepción del montaje, desarrollando a la vez su ensayo escrito sobre el mismo tema,

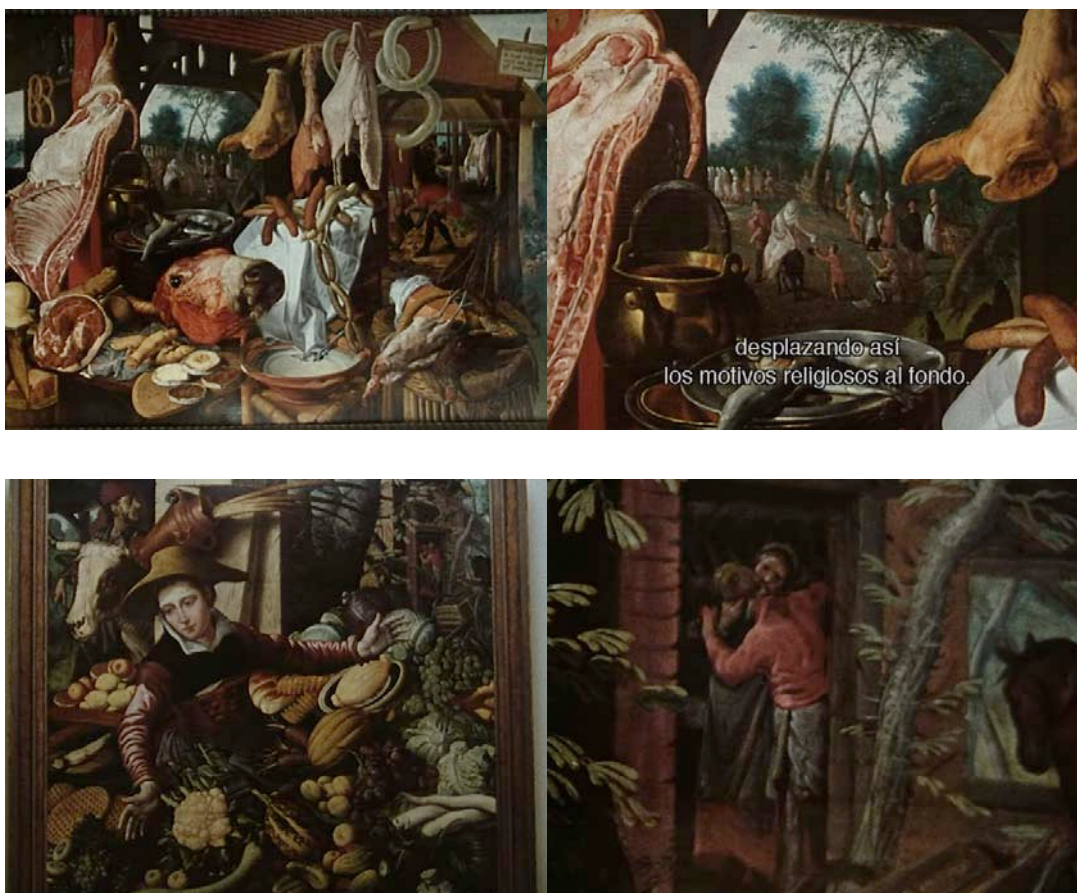
⁶⁰³ James Thomas, p.114

⁶⁰⁴ Elsaesser (2004c), p.146

⁶⁰⁵ Elsaesser (2004a), p.27

*What an editing table is*⁶⁰⁶; en ella, Farocki se muestra en plena labor de re-montaje de sus obras principales, reflexionando sobre las decisiones tomadas en el pasado. Otra de sus principales instalaciones, presentada en la Documenta X de 1997, es *Stilleben*, el proyecto en el que vamos a centrarnos.

Descripción clínica del bodegón de Farocki



Arriba, cuadro religioso y detalle posterior; debajo: cuadro profano y detalle posterior. Las figuras van siendo desplazadas hacia el fondo para dejar paso a los objetos. Imágenes de *Stilleben*.

En su ensayo, Farocki yuxtapone abruptamente dos tipos de imagen: planos estáticos de bodegones holandeses del siglo XVII acompañados de diversos comentarios *en off*, y grabación de cuatro sesiones de fotografía publicitaria, sin ningún comentario del autor. Cuantitativamente, la parte relativa a la publicidad ocupa la mayor parte, con secciones de casi un cuarto de hora contra secciones de tres minutos de bodegones. En primer

⁶⁰⁶ Farocki, p.78ss

lugar, Farocki comienza mostrando dos antecedentes del bodegón, uno profano y otro religioso, en donde los objetos desplazan las figuras hacia el fondo. El autor se pregunta el por qué de este desplazamiento, y propone leerlos como se lee la publicidad. Del primero concluye que *«la montaña de los alimentos culmina en el placer del abrazo: hay que comérsela para alcanzar el placer»*; del segundo que



Farocki analiza el simbolismo religioso de algunos bodegones en *Stilleben*.

«los objetos entorpecen el acceso al motivo religioso», o también su opuesto, que dejan abierta una ventana para ello. A continuación, por corte, pasa a dos minutos de una sesión publicitaria en que se está preparando un taco de billetes, seguido por otros tres minutos con bodegones, donde el autor comenta sobre la divinización de los objetos a través de la pintura, de su simbolismo religioso encubierto. A lo cual siguen catorce



La búsqueda de naturalismo desde lo artificial en la fotografía publicitaria. Imagen de *Stilleben*.

minutos de la sesión de fotografía de una tabla de quesos francesa, que nuevamente por corte pasa a tres minutos de bodegones holandeses – comenzando por la imagen de un espléndido queso en uno de ellos, que a estas alturas de la película debería mirarse con otros ojos–. En este nuevo fragmento, Farocki comenta sobre la composición de objetos como

sistema lingüístico, pero cuyas reglas son distintas a las de la lengua. De nuevo, corta a otro segmento sobre publicidad, esta vez catorce minutos de sesión fotográfica para un anuncio de cerveza en Düsseldorf. Si el fragmento anterior cerraba afirmando que *«las artes de la imagen siguieron buscando una apariencia de veracidad»*, en esta parte

veremos cómo la buscan los publicistas de este anuncio, cómo buscan la apariencia de naturalidad ocultando la aparatosa artificialidad del proceso. En los siguientes tres minutos de pintura de bodegones, Farocki habla del fetichismo de los objetos, de la llegada desde Portugal a Holanda de este nuevo concepto en el siglo XVII, y la conecta con su reaparición paroxística en el Capitalismo avanzado. Tras ello, doce minutos de sesiones de fotografía de un lujoso reloj Cartier, y un último minuto de conclusión sobre imágenes de bodegones: *«Finalmente los objetos dan testimonio de sus fabricantes, que en el acto de la producción revelan algo de su propia persona. Sin embargo, los fabricantes no aparecen con su objeto. (...) Es el punto de partida para una nueva visión sobre el ser humano.»*

Historia de un género menor. La naturaleza muerta en la historia del arte

La etimología del género pictórico de la naturaleza muerta varía según la región que habla de ella: por un lado, en el ámbito holandés, alemán y anglosajón, aparece la denominación de *stilleven/ stilleben/ still life*, de ambigua traducción al castellano: quizá sirva “vida detenida” o “instante de vida”, de sugerente relación con la fotografía. Por otro lado, en Francia o España, aparece una segunda denominación relacionada con la presencia de ciertos objetos en las composiciones que incitaban a reflexionar sobre la temporalidad humana, desde relojes de arena a cráneos o velas: entonces se habla de *nature morte* o naturaleza muerta. Una tercera denominación española, en fin, hablará descriptivamente, de “bodegón”.



Gran bodegón con nido de pájaro (Jan Davidszoon de Heem, Holanda, s.XVII). Ejemplo de bodegón holandés, asociado a la exhuberancia



Bodegón con membrillo, col, melón y pepino (Juan Sánchez Cotán, España, 1603). Ejemplo de bodegón español, asociado a la austeridad



Bodegón con cabeza de cordero (Goya, h. 1808)

bodegón un género menor. Con su recuperación a partir del Renacimiento, las dos corrientes opuestas de Protestantes y Contrarreformistas propugnarán por motivos opuestos el naturalismo, lo que beneficiará al bodegón, y será a partir del siglo XVII, especialmente con la prohibición protestante de la representación de imágenes religiosas, cuando el bodegón alcance su plenitud, hasta el punto de publicarse el primer tratado con las reglas ideales del género. El bodegón español, austero, se contrapondrá a la exhuberancia del holandés, y en el siglo XVIII se abandonará todo matiz alegórico para llegar a la época de la Academia, durante la cual el género perderá fuerza por ocupar el escalón más bajo de la jerarquía temática; será rescatado por el Romanticismo, especialmente desde la recuperación del Barroco por Géricault y Delacroix, sin olvidar la cruda contribución de Goya en España. El género, ascendiendo rápidamente, irá cobrando

Desde la Antigüedad pueden rastrearse antecedentes a esta fórmula, con especial importancia de los *xénia* griegos, derivados de las ofrendas hechas a los huéspedes⁶⁰⁷. Ya desde este principio, dos rasgos estarán asociados al género: la voluntad de mimesis y la jerarquización genérica, que hace del



Bodegón con silla de rejilla (Picasso, 1912)



Rueda de bicicleta (Duchamp, 1913)

⁶⁰⁷ Ver Calvo Serraller, p.15ss

mayor importancia con la llegada de las primeras rupturas de la perspectiva, que hicieron de él su caballo de batalla –Serraller habla de «*la conquista artística de lo insignificante*»⁶⁰⁸–. Desde el Impresionismo al Cubismo pasando por Cézanne y llegando a Matisse, el bodegón romperá su límite con dos gestos decisivos: en 1912 Picasso introducirá un objeto real en su *Bodegón con silla de rejilla*, y en 1913 Duchamp creará su primer ready-made, la *Rueda de bicicleta*, abriendo el camino para bodegones pop como las *Latas de sopa Campbell* de Warhol, y a toda la mezcla actual de formatos, desde el videoarte a la instalación⁶⁰⁹. Por todo ello, tras toda una existencia en el último escalón de las jerarquías artísticas, Serraller lo entiende finalmente como el género más representativo del arte del siglo XX, y enlaza con la obra de Farocki a través de la siguiente reflexión:

En el fondo, en una civilización de las cosas y de la ‘cosificación’, en una civilización que ha sido definida como la del ‘consumo’, lo que, en última instancia, significa tanto que el ideal humano de felicidad se mide por acumular muchos objetos materiales como que el propio ser humano es visto como simple cosa, ¿cabe un género artístico más representativo que el bodegón?⁶¹⁰

***Stilleben*. Cine político en el ‘imperio del signo’**

En su película *Stilleben*, Farocki no se detiene en explicar estas periodizaciones; como también vimos con el ejemplo de Marker y Resnais, simplemente no le hace falta un análisis exhaustivo de la historia del género para transmitir su tesis. Le basta con encontrar un rasgo constitutivo del mismo, como el del desplazamiento de la figura humana por los objetos, para poner en marcha un mecanismo de alusiones y resonancias entre los dos tipos de imagen. También debe resaltarse, en contra del “modelo Emmer”, que Farocki muestra decididamente los marcos de sus bodegones, sólo adentrándose en la pintura para llamar la atención de detalles relevantes para el comentario [13]. Ello implica una decisión estética: evitar explícitamente la dramatización de las pinturas, y

⁶⁰⁸ Ibid, p.28

⁶⁰⁹ Sobre la eclosión y transformaciones del género del bodegón en el arte del siglo XX remito al revelador capítulo de Juan Antonio Ramírez, “Emergencia del objeto”, en Ramírez (2009), pp.103ss

⁶¹⁰ Calvo Serraller, p.30

resaltar su cualidad material, objetual, en la que Farocki está especialmente interesado. Asimismo, implica una puesta en relación entre la consideración de los objetos protagonistas de *Stilleben* –los del interior de los cuadros y los de las sesiones fotográficas– con los propios cuadros como objetos, que el capitalismo transformará en uno de los valores de especulación más importantes de todo el actual sistema económico. Con ello, la crítica de Farocki conecta con la crítica ejercida por artistas de la segunda mitad del siglo XX; por ejemplo, Farocki se reconoce influido por Warhol⁶¹¹.

La arquitectura interna de la obra funciona de la siguiente manera: el autor plantea una lectura estructuralista de las pinturas –de su “mensaje icónico connotativo”, en términos estructuralistas– para posteriormente, guardar silencio durante las sesiones de fotografía publicitaria, dejándonos libertad para relacionar las pistas que nos ha ido dando con la imagen que ahora vemos. La intención evidente de Farocki es la revelación de los mecanismos de manipulación de la publicidad, pero haciendo más complejo su análisis al añadir varias perspectivas teóricas relacionadas. El resultado es que uno y otro tipo de imagen se ven iluminados por su contrario: los bodegones holandeses reciben una nueva lectura desde la publicidad actual y sus excesos, y la publicidad queda iluminada por el análisis histórico del progresivo desplazamiento del hombre por los objetos.

Hay al menos tres claves teóricas que informan el contenido de *Stilleben*. En primer lugar, es central el concepto marxista de fetichismo de la mercancía, analizado en *El Capital*. Por él, explica Marx, las cosas reciben la atención de las personas, y las personas son tratadas como cosas⁶¹², y ello sólo se puede explicar desde la superstición, desde esa plusvalía de valor del objeto que excede el estrictamente material, y que presenta el fetiche. Farocki estudia la genealogía del concepto, partiendo de su importación desde las costas africanas hasta su consolidación en las sociedades contemporáneas:

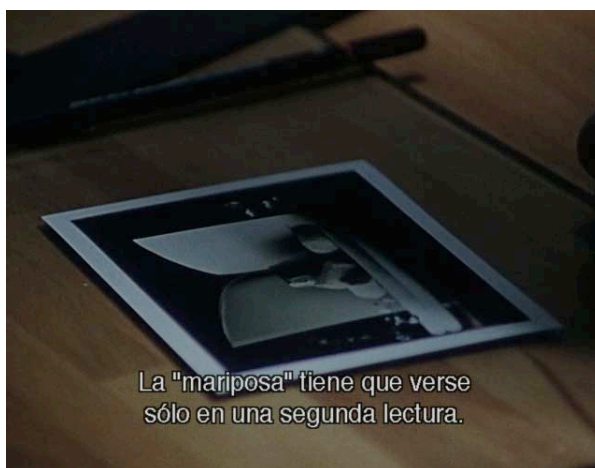
La palabra “fetiche”, en su origen una creación portuguesa, llegó en el siglo XVII, en pleno auge de los bodegones, a Holanda. Marineros narraban que en las costas de África, había religiones que veneraban objetos elegidos arbitrariamente, como si fueran divinidades. Fetiches. Cosas que

⁶¹¹ Ver Weinrichter (2007), p.42

⁶¹² Marx, p.81ss

tienen algo de divino, y que no sólo significan. (...) La palabra 'fetiche' ha vuelto, envolviendo con su aura cada objeto.⁶¹³

La segunda de las claves, evidente también en este comentario, es la influencia de la Escuela de Frankfurt. Por un lado, el concepto de *aura* de Benjamin, y sus implicaciones de divinización desproporcionada de los objetos, de las que la película da una extraordinaria panorámica. Igualmente, hay ecos de la Industria Cultural de Adorno, y sus análisis de los mecanismos de creación de deseo y necesidad en la cultura popular⁶¹⁴, que nublan el pensamiento y promueven la brutalidad. Farocki desarrolla por tanto una lectura social de la historia del arte, evidente en la cita final de la obra, que reproducimos completa anteriormente: «*Finalmente los objetos dan testimonio de sus fabricantes, que en el acto de la producción revelan algo de sus propia persona. (...)*»⁶¹⁵ La tercera clave en juego es interesante: Farocki retoma la célebre lectura estructuralista que propuso Roland Barthes sobre la fotografía publicitaria en su ensayo "Retórica de la imagen". Pero lo llamativo es que la aplica de manera oblicua: no sobre la imagen publicitaria sino sobre el bodegón, de manera que éste arroje luz sobre la composición publicitaria. En "Retórica de la imagen", su autor compara un anuncio de productos italianos Panzani con el género de la naturaleza muerta⁶¹⁶, y expone la paradoja de la ocultación de la codificación cuanto más compleja se vuelve: «*cuanto más desarrolla la técnica la difusión de la*



Juego de muestra y ocultación en la fotografía publicitaria. Imagen de *Stilleben*.

⁶¹³ Texto del comentario de la película

⁶¹⁴ El ejemplo que usa Ricardo Parodi en su seminario sobre Farocki es revelador: «*Hace algunos lustros, en un reportaje publicado por la revista "Playboy", ante la pregunta acerca de si la Sony había hecho estudios o sondeos de mercado antes de lanzar los "Walkman" a la calle, el presidente de dicha empresa respondió que "de ninguna manera: nosotros creamos primero el producto y luego el deseo de poseerlo*». Ver Parodi.

⁶¹⁵ Texto del comentario subtítulo de la película.

⁶¹⁶ Barthes, p.32

información (y principalmente de las imágenes), más medios proporciona para enmascarar el sentido construido bajo la apariencia del sentido dado.» Es decir, la publicidad se pone como objetivo enmascarar la connotación en la aparente naturalidad de la denotación, y es precisamente ahí donde Farocki encuentra el espacio perfecto para desenmascarar todo el mecanismo. Simplemente, deconstruye este proceso mostrándolo, mostrando la aparatosa construcción artificial de la aparente naturalidad con que se presenta el objeto que quiere venderse.



Construcción aparatosa de la naturalidad en la fotografía publicitaria (*Stilleben*)

La sociedad de consumo bajo el bisturí de Farocki. *Stilleben* en contexto

Siguiendo a Volker Siebel, cabría leer *Stilleben* como un escalón en la búsqueda de equilibrio entre texto e imagen por Farocki:

El comentario encontró su lugar al ser aplicado como contrapunto, creando así un espacio para el pensamiento situado entre la imagen y el lenguaje. En cualquier caso, el ideal de Farocki siempre ha sido dejar a las imágenes hablar por él, un ideal que mantiene abierto con vistas a contrarrestar su escepticismo sobre el impacto de las imágenes.⁶¹⁷

De este modo, la película sería una propuesta particular de equilibrio entre ambos: un pequeño porcentaje de texto que da pistas y deja espacio para reflexionar, sobre una mayor parte de tiempo de imagen no comentada.

También es posible leerla de otra manera. En *Stilleben*, Farocki yuxtapone y concilia lo que parecen ser sus dos principales líneas de trabajo a nivel formal. De una parte estaría el ensayo audiovisual, siempre con un comentario en voz neutra, centrado en la relectura de imágenes⁶¹⁸. De otra, películas *documentales* de observación casi forense, sin comentario, tan sólo un seguimiento mudo de personas que evidencian en su trabajo cotidiano los mecanismos –habitualmente ocultos– de fabricación de pautas de comportamiento en las sociedades capitalistas, que el autor sólo puntúa con elementos de montaje, como planos repetidos con insistencia⁶¹⁹ o cámara lenta con música sobre un determinado detalle a subrayar⁶²⁰. De entre la quincena de obras de Farocki que he podido reunir, los ejemplos más interesantes del primer tipo serían *Cómo se ve* (1986), *Imágenes del mundo* (1989), *Videogramas de una revolución rumana* (1992), y *Obreros saliendo de la fábrica* (1995). Ejemplos por excelencia del segundo, *Una imagen* (1983), *La entrevista* (1997), *Los creadores de los mundos de compras* (2001), y *Capital de riesgo* (2004).

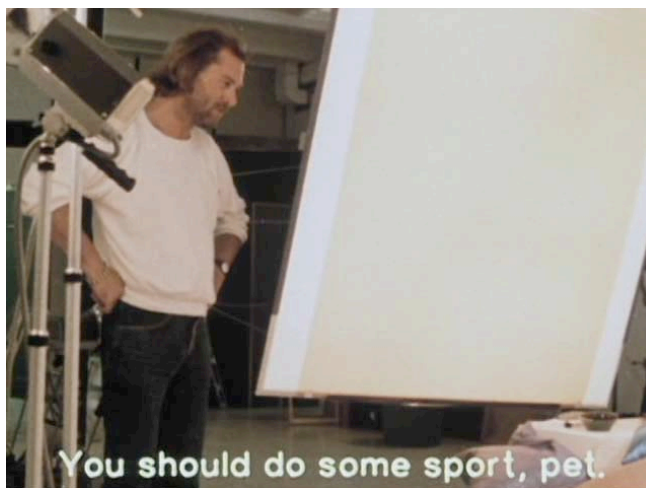
⁶¹⁷ Siebel, p.49

⁶¹⁸ «Mirar una imagen es el final de la inocencia para la visión», en Elsaesser (2002)

⁶¹⁹ Por ejemplo, los breves planos de contabilidad electrónica de compradores que entran al centro comercial en *Los creadores de mundos de compras* (2001)

⁶²⁰ Por ejemplo, al repetir con filtro azul, cámara lenta, y punteos de Neil Young un determinado *error* de comportamiento en *La entrevista* (1997)

En todo caso, las dos partes yuxtapuestas de modo específico en *Stilleben* se remontan al exacto inicio de la carrera de Farocki. Su primer corto, *Zwei Wege* (1966), realizado para una televisión de Berlín, era ya una descripción de un lienzo al óleo. El cuadro, una alegoría religiosa, mostraba los dos senderos que se abren ante el hombre –el ‘correcto’, llevando al Cielo, el ‘erróneo’, al Infierno⁶²¹– y Farocki lo disecciona con recursos de montaje –aislando detalles, por ejemplo, como hará más tarde con los bodegones de *Stilleben*–. Respecto a la parte sobre publicidad, resulta igualmente llamativo comprobar que en aquel mismo año, 1966,



Fetichismo invertido en *Ein bild* (H. Farocki, 1983)

Farocki rodó para la Academia de Berlín *Jeder ein Berliner Kindl*, que no es otra cosa que un film sobre un anuncio de una cerveza local, la Berliner Kindl. Su eco en *Stilleben* no puede ser más claro. Me parece interesante además poner en relación el distanciamiento de Farocki, plenamente brechtiano, anulador del deseo que los publicistas se torturan por conseguir, con esa otra película que comentamos algunas páginas atrás, *Una imagen* (*Ein bild*, 1983). En ella, Farocki asiste a una sesión de fotografía de la revista Playboy, y observa en silencio los mecanismos de creación artificial del erotismo de masas, desactivándolos: el fotógrafo, entre muestras varias de desprecio petulante por la modelo desnuda, le pide por ejemplo que le dé su mirada más traviesa, y ella obedece mecánica, como un robot, como un objeto. Ante la cosificación

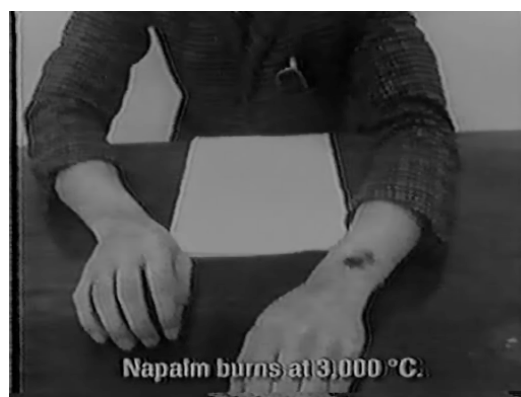
⁶²¹ Ver la descripción en la web del autor: <http://www.farocki-film.de/>

de la modelo, reverso cruel de los objetos humanizados y mimados hasta el ridículo en *Stilleben*, la cuestión de la fetichización marxista aparece cristalina bajo el bisturí de Farocki, como uno de los mecanismos de comportamiento básicos de la actual sociedad de consumo.

Ensayismo y enunciación radical implícita de *Stilleben*

El ensayismo de Farocki, como hemos ido viendo, no se limita a adaptar el modelo francés, sino que lo repiensa y le añade influencias autóctonas fundamentales. Weinrichter subraya que no privilegia lo subjetivo, a pesar de tener una voz reconocible⁶²², pero Blümlinger sí le encuentra rasgos de un ensayismo subjetivo, como el tanteo o la necesidad de cuestionamiento periódico de sus afirmaciones, que podría verse como herencia de Montaigne⁶²³. Esto último es particularmente visible en su instalación-autorretrato *Schnittstelle/ Interface*, de 1995, donde el autor revisa críticamente su producción anterior, sin por ello renunciar al mismo juego de exhibición y ocultamiento que vemos en un Marker, como muestra esta respuesta a una pregunta sobre el uso de la voz *en off* femenina en *Imágenes del mundo*: «*simplemente –dice el autor–, quería hacer evidente que el que hablaba era un no-yo*»⁶²⁴.

Podría decirse que la enunciación autoral de Farocki en sus ensayos se produce a través de una triple vía: por el uso de su voz, por la aparición de sus manos encuadrando fotografías y por su propia presencia en imagen, generalmente sentado en la sala de montaje. Sin duda, el momento fundacional de su ensayismo tiene lugar cuando, sentado en una mesa ante la cámara y tras leer la



Farocki marcado en *Fuego inextinguible* (1969)

⁶²² Weinrichter (2007), p.41 y 42

⁶²³ Blümlinger (2004), p.173

⁶²⁴ «*Simplemente, quería hacer evidente que era un no-yo quien estaba hablando*», en Elsaesser (2004b), p.188

declaración de la víctima vietnamita, Farocki se quema la muñeca para explicar el significado del napalm. Tras ese acto crucial de 1969, toda su producción queda tan marcada como él, es ya irremediabilmente enunciativa toda ella porque vemos al autor tras la voz, conocemos su posición política, la radicalidad de su compromiso con sus ideales y con el cine –y no debe olvidarse su apasionada época en *Filmkritik*–. Tanto sus comentarios neutros como sus observaciones mudas ya siempre serán identificados con esa subjetividad que se expuso radicalmente en 1969, y que imaginamos dándoles forma pacientemente desde aquella austera sala de edición que conocemos por *Schnittstelle*. Por ello, es fácil ver a Farocki detrás de la lectura crítica de los bodegones de *Stilleben* y precisamente por ello no necesitamos *verle*. Y no por ello deja de haber enunciación; la cuestión es que se trata de una enunciación que recorre de manera subterránea la totalidad de su producción, en el sentido de *autoría* literaria que reclamaban los cineastas del *Cahiers* en los cincuenta.

El montaje de *Stilleben* es ensayístico por su planteamiento de la relación imagen-texto, por su yuxtaposición conflictiva –al modo del montaje intelectual de Eisenstein– de dos tipos de imagen tradicionalmente asociadas a campos distintos; también lo es por su defensa en imágenes de una idea: la de que la publicidad es heredera, desde el punto de vista estético y también social, del género de la naturaleza muerta.⁶²⁵ En otros films de Farocki, como el ensayo⁶²⁶ *Cómo se ve* (*Wie man sieht*, 1986), la inclusión de citas en el comentario o la bibliografía fotografiada en los créditos finales guarda estrecha relación con los formatos escritos, en lo que sería un cruce interesante entre el ensayo, que no suele incluir una citación precisa, y fórmulas más académicas como la tesis doctoral, lo que prueba la voluntad del autor por inscribirse en el debate del ensayo como formato a medio camino entre lo académico (político) y lo artístico. Farocki defiende además lo

⁶²⁵ En palabras de Christa Blümlinger sobre el montaje de Farocki en general: «*El sistema de montaje en Farocki es ensayístico no sólo por la compleja relación imagen-sonido que desarrolla sino también porque contrapone la convención de la narrativa lineal al formar un todo coherente de un sistema de alusiones, repeticiones, oposiciones y correspondencias.*» Blümlinger (2003), p.111

⁶²⁶ Farocki lo denomina explícitamente así en su web: «*My film As you see is an essay film*»

ensayístico de sus comentarios *en off*, tan severamente neutros y algunas veces con esa apariencia excesivamente pedagógica o ilustrativa⁶²⁷.

Por último, otro rasgo plenamente ensayístico de *Stilleben* es su forma única, como reclamaba Bergala y antes de él Adorno. Jörg Becker lo explica así: «*Uno no debería usar el pensamiento para estilizar el material original, sino mirarlo hasta encontrar su forma y ritmo.*»⁶²⁸ Es decir, como Adorno, Farocki defendería, según Becker, una voluntad de estilo acorde a cada contenido, y no un estilo o formato repetido en serie que absorba todo contenido indistintamente. Siguiendo a Adorno, pues, Farocki no renuncia al estilo y a la presentación artística de sus ideas; encuentra la forma adecuada y única para cada contenido, y llega a un ensayo audiovisual que es a la vez artístico y de utilidad académica.

Ensayando a pensar con la imagen

En *Stilleben*, Harun Farocki nos ofrece un excelente modelo de conciliación ensayística entre lo artístico y lo académico. Convoca, por un lado, un intenso aparato teórico enraizado en el pensamiento marxista alemán y el estructuralista francés; y por otro, ofrece una lectura visual contrastada de dos tipos de imagen que tradicionalmente reciben análisis de campos diferenciados. Con ello, el autor practica lo que Edward Small llama “teoría directa”⁶²⁹, y que supone la realización final del anhelo de análisis con los mismos instrumentos reclamado por Bellour⁶³⁰: hacer teoría con las imágenes, analizar la imagen *desde dentro*. Los dos campos confrontados por Farocki quedan, como resultado, iluminados desde una nueva perspectiva, y el mérito del ensayo reside

⁶²⁷ «Creo que con frecuencia hago un uso así de lúdico del comentario, propongo tal sentido y después tal otro, y los intercambio, como se hace al jugar a las cartas. Nunca son la así llamada ilustración representativa para esas ideas. Nunca son eso. Siempre hay una lectura de las imágenes, a veces una lectura provocativa.», respuesta de Farocki a una persona de la audiencia durante una entrevista con Thomas Elsaesser, en Elsaesser (2004b), p.187

⁶²⁸ Becker, p.57

⁶²⁹ Citado en Alter (2003), p.13. También Jan Verwoert se refiere a la idea de que el videoensayo posibilita el trabajar con la imagen ‘desde dentro’, lo cual podría derivar en la ausencia de distancia crítica, si no fuera por la existencia de lo que denomina ‘double viewing’, que permite manejar varias formas de acceso simultáneamente. Ver Verwoert, p.24

⁶³⁰ Ver su artículo “Le texte introuvable”, en Bellour (1979)

acaso en que una transcripción escrita de la tesis del film sería incapaz de dar cuenta del grado de obsesión por la minuciosidad que esconden los mensajes publicitarios, y que retrospectivamente nos hace pensar en que esa misma minuciosidad en la preparación se encuentra en la base de aquellos prodigios del detalle que fueron las composiciones de las naturalezas muertas holandesas del siglo XVII. Esta relectura de los mecanismos de construcción interna que debieron realizar aquellos artistas, y que hoy permanecen ocultos tras la obra terminada, es una de las lecturas oblicuas del film, particularmente cargado de lecturas potenciales, no explícitas, especialmente en lo que se refiere al objetivo buscado por los comitentes de ambos tipos de imagen, o en cuanto a sus apreciaciones actuales en términos económicos o estéticos. En tanto que Farocki deja espacio suficiente para pensar con las imágenes delante, ofreciendo únicamente una guía con unos breves apuntes teóricos, el espectador, por una vez, y tras el desconcierto inicial de no ser incesantemente aleccionado con ilustraciones estandarizadas de cada una de las imágenes, puede dedicarse a poner en funcionamiento sus conocimientos, a ensayar a pensar con la imagen, en la imagen, y llegar a conclusiones propias. Este modelo es un hallazgo decididamente importante para el campo de los films sobre arte.

ESTUDIO 5

***IKEBANA* (H. Teshigahara, 1956), FILM-ENSAYO SOBRE IKEBANA⁶³¹**

Todo sale del gran libro de la Naturaleza. Las
obras de los hombres son ya un libro impreso.

—Antonio Gaudí (Cita final de la película homónima de Teshigahara, de 1984)

Teshigahara y la generación herida

Para el público occidental, el apellido Teshigahara está irremediablemente ligado a aquella rotunda obra de la Nueva Ola japonesa que es *La mujer de la arena* (*Suna no onna*, 1964). Filmada sobre guión del propio autor de la novela, Kôbô Abe, y transfigurada después por la música de Tôru Takemitsu, Teshigahara reinterpretaba en esta película el mito de Sísifo desde una clave existencialista, para moldear una fábula kafkiana sobre la identidad, el trabajo, la pertenencia a una comunidad y el sentido de la vida. Todas ellas pautas necesitadas de una revisión radical tras el cataclismo de la Segunda Guerra Mundial, que transformaría para siempre las milenarias tradiciones japonesas. La importancia y especificidad de la voz de Teshigahara surge precisamente de esta herida. Y lo hace como parte de una generación de japoneses cuya infancia corresponde a aquella década de creciente ansiedad militar que fueron los años treinta, la época de mayor escalada bélica de la historia. La de Hiroshi es una generación que asiste al éxtasis y debacle de ese culto a la ambición, a la violencia, que asiste al desbordamiento de esa concepción agresiva y nerviosa de las relaciones entre personas, naciones, ideologías, modelos económicos. Todo su empeño artístico, que trascenderá ampliamente lo cinematográfico, se vertebrará en consecuencia con un *leitmotiv* fundamental: el del valor regenerador y conciliador del arte, como antídoto moral en busca de una ecología cultural que integre muy diversas coordenadas en conflicto, a modo de primera piedra en la enorme tarea de reconstruir una sociedad —local y a la vez universal— traumatizada, aturdida.

⁶³¹ Esta película está incluida como material adicional en el pack *Three Films by Hiroshi Teshigahara* (Criterion).

Hiroshi nace en Tokio en 1927, dentro de una familia bien asentada, que hunde sus raíces en la aristocracia del Japón medieval⁶³². Si, como he dicho, su apellido sólo resuena en Occidente gracias a su película de 1964, debe aclararse que el mismo parte de un entorno artístico fecundísimo. Si su abuelo Wafu Teshigahara fue un importante instructor de la muy extendida disciplina tradicional del *ikebana* o arreglo floral, su padre, Sofu Teshigahara, resulta aún más fundamental en el desarrollo de este arte en el siglo XX: él fundó, rompiendo con la línea de Wafu, la escuela Sogetsu de *ikebana*, una de las tres más importantes del mundo. La peculiaridad de la Sogetsu es la experimentación y búsqueda de innovaciones formales que revitalicen una disciplina que Sofu, denominado en 1955 “el Picasso de las flores” en la revista Time⁶³³, veía asfixiada en fórmulas vacías. Sofu es además un referente de la escultura japonesa contemporánea, canalizando las principales tendencias internacionales de acuerdo a su propia sensibilidad derivada del *ikebana* —de este arte extrae principios de composición y comprensión de los materiales claves en su escultura—. Hiroshi crece, por tanto, en un entorno atento a las novedades del arte occidental, que le proporciona una amplia base intelectual y una no menos amplia sensibilidad estética. Su relación con los nuevos valores impuestos por la ocupación norteamericana, como el individualismo o la libertad de expresión, derivará en tensiones estéticas muy fructíferas, donde, desde una aceptación plena de dichas influencias, reivindicará con igual firmeza aquellas tradiciones japonesas que conservan su valor intacto tras la brecha traumática. No sólo esto: ya desde su primer film, se encargará de resaltar la influencia japonesa en el arte occidental contemporáneo a través de la figura del pintor Hokusai; y con ello, a su vez, reclamará el puesto que merece Japón en el mapa de logros artísticos contemporáneos.

Graduado en Bellas Artes y Música por la Universidad de Tokio en 1950, en la especialidad de pintura al óleo, Hiroshi saltará pronto al cine con su cortometraje sobre *Hokusai* (1953), que sigue de cerca en lo formal al *Van Gogh* (1948) de Resnais; un cortometraje éste que, como vimos, representa junto a *Guernica* (1950) el punto más avanzado del film de arte de su tiempo. Tras dos intensas décadas entregado al cine, cuya cima son un Premio Especial del Jurado en Cannes y dos nominaciones al Oscar,

⁶³² Grilli, p.6

⁶³³ En el artículo “Grass Moon Master”, 11 de julio de 1955

durante los setenta disminuye drásticamente su producción, y tras la muerte de su padre en 1979, pasa a heredar el puesto de gran maestro o *iemoto* de la Escuela Sogetsu, consagrándose por completo al *ikebana*. Su retorno puntual al cine se producirá con *Antonio Gaudí* (1984), un proyecto que en gran medida supone un homenaje a su relación con su padre, y que se remonta a su viaje juntos a Barcelona en 1959; tras ello filmará dos relatos históricos que recogen exquisitamente las líneas maestras de su pensamiento estético: *Rikyu* (1989), sobre el famoso maestro del té del mismo nombre, y *La princesa Goh* (1992), prolongación menos rotunda de la anterior. Dentro del campo del *ikebana*, Hiroshi supo asimismo experimentar y revolucionar la disciplina a través de su trabajo con el bambú, por el que es famoso, y con el que participó con una instalación en la célebre exposición *Magiciens de la terre* de París, en 1989. Pero no se quedó ahí. En paralelo a sus trabajos en cine e *ikebana*, Hiroshi fue además pintor, escultor, diseñó jardines y salas de té, y dirigió óperas y obras de teatro Nô⁶³⁴, hasta el final de su prolífica vida en abril de 2001.

Poesía después de Hiroshima. Coordenadas estéticas de Hiroshi Teshigahara

Dentro de las raíces estéticas que informan la producción del autor, el Surrealismo merece una atención especial. Teshigahara formó parte en los años cincuenta del grupo de surrealistas *Seiki No Kai (Century Club)*⁶³⁵, en donde conoció al escritor Kôbô Abe, que sería responsable de todos los guiones cinematográficos utilizados por el director en su década central, la de los sesenta. La propia pintura realizada por Hiroshi estaba marcadamente influida por el Surrealismo europeo, y en general de toda la pintura contemporánea occidental; admirador de Dalí, Ernst, Picasso, Pollock o Mondrian⁶³⁶, ecos de todos ellos aparecerán asimismo en algunas de las llamativas composiciones de planos de *El rostro ajeno (Tanin no kao)*, 1966, su película más compleja visualmente. Reivindicación ésta de influencias pictóricas occidentales que, como dije, se realizará

⁶³⁴ Harper (2003)

⁶³⁵ Tessier, p.48

⁶³⁶ Quandt (2007a), p.38

sin olvidar el referente de Hokusai, y la influencia de éste en el Expresionismo, por ejemplo, de un Ensor⁶³⁷.

En cuanto a los referentes cinematográficos, su cine fluye directamente de los experimentos formales mayores del cine de la modernidad. Ante todo, puede reconocerse fácilmente una deuda especial con Alain Resnais, centrada en un estudio particular de la película que más de cerca le tocaba,

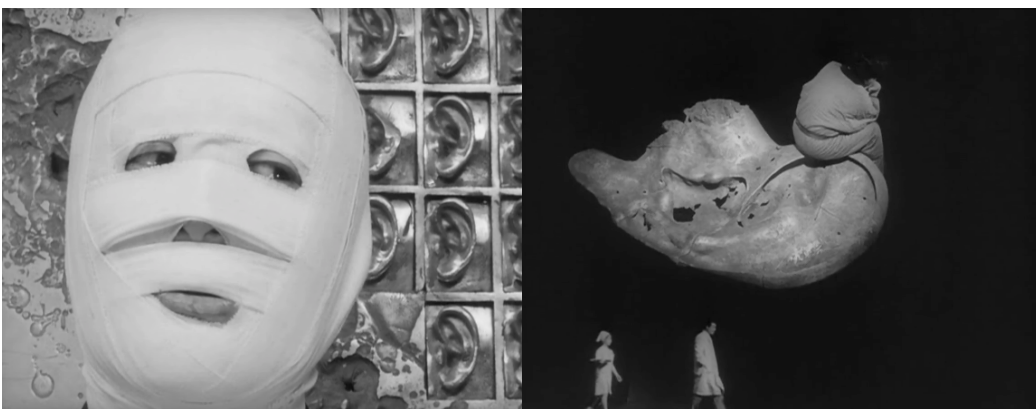


Obra de Hiroshi Teshigahara

Hiroshima mon amour (1959). El japonés ensaya ecos de ésta en la combinación de terrible material documental –aquí sobre accidentes en minas– dentro de la ficción de su ópera prima *Pitfall* (1962); también aquí filma de manera dislocada una escena sexual, a la manera de la secuencia inicial de la película de Resnais, o cubre de arena el cuerpo desnudo de la “mujer de la arena” la primera mañana, provocando un efecto parecido a la sugerencia de la lluvia radioactiva en aquélla; sin olvidar la cita directa de emplear al mismo protagonista japonés de *Hiroshima*, Eiji Okada, para el papel principal de *La mujer de la arena*. A todo ello añade Vernon Young la influencia del sentido del tiempo de Resnais para la construcción visual de *Pitfall*⁶³⁸, y no debe olvidarse que los primeros cortometrajes sobre arte de Teshigahara parten directamente de sus equivalentes en el film de arte francés, del que Resnais es cabeza visible.

⁶³⁷ Ibid. y Quandt (2007d)

⁶³⁸ Young (1972), citado en Harper (2003)



Puestas en escena de influencia pictórica y escultórica en *El rostro ajeno* (1968)

Además de Resnais –influencia omnipresente en sus trabajos de los cincuenta y sesenta, que luego desaparecerá por completo–, hay en el mismo período múltiples alusiones en forma o narrativa a varios de los principales experimentadores del cine de la modernidad. Quandt cita a Bergman, Antonioni o por supuesto Buñuel, y en general hay toda una inteligente asimilación del arsenal formal de la Nouvelle Vague, al que hay que añadir el enorme potencial expresivo de la foto fija descubierto por Marker en *La Jetée* (1962)⁶³⁹. Influencias que igualmente son concretadas en citas directas, como vemos en la secuencia de *Ako* (1965) que rememora a ese pequeño y desorientado Antoine Doinel girando hasta el mareo en aquella atracción de *Los cuatrocientos golpes* (*Les quatre cents coups*, F. Truffaut, 1959). Estas influencias se completarán, también según Quandt, con otras autóctonas como las de Shohei Imamura, así como, quizá, una comunión de objetivos morales del arte con el cine de Ozu, más que una influencia formal directa. Todo el caldo de cultivo de la modernidad cinematográfica llevará a la consolidación del nuevo cine japonés, partiendo de su trepidante película fundacional, *Crazed fruit* (Kô Nakahira, 1956) –realizada el mismo año que el *Ikebana* de Teshigahara– y llegando a ejemplos de auténtico virtuosismo cinematográfico, como esa exuberante y frenética *Funeral parade of roses* (1968) de Toshio Matsumoto. Ejemplos que junto a los de Imamura, Oshima, Hani, o el propio Teshigahara entre otros, darán vida a una segunda época dorada del cine japonés, tras el esplendor de la generación de Kurosawa, Ozu y Mizoguchi.

El planteamiento estético de fondo que nutre el trabajo de Teshigahara puede explicarse en base a dos ideas: el valor social y moral del arte, y la originalidad. Respecto del primero, como apunté, el japonés entiende el trabajo del artista como una práctica de profundo valor humano. De la misma manera que su padre se niega a entender el *ikebana* como simple decoración, Hiroshi se niega a entender el cine como mero entretenimiento: es consciente de su potencial e insiste en que su objetivo debe ser mucho más ambicioso. Hiroshi llega al cine desde la pintura, convencido de que es mucho más potente a la hora de tratar temas sociales⁶⁴⁰: empieza por una lectura social de la pintura de Hokusai –cuya ridiculización de los samuráis le puso del lado del

⁶³⁹ Quandt (2007c)

⁶⁴⁰ Tessier, p.48

pueblo llano—, sigue por una defensa del valor moral del arte en *Ikebana*, y llega al largometraje con *Pitfall*, denominándolo “fantasía documental” —rechazando implícitamente que el estilo reste potencial político al arte, coincidiendo con Adorno en su defensa de la libertad formal en contra de la rigidez académica—. En referencia al contexto del que surgió esta película, James Quandt ve en el personaje del enigmático asesino vestido de blanco impoluto la «*encarnación del nuevo Japón hiper-tecnológico, nacido del milagro económico de los cincuenta, acelerado con la llegada de las Olimpiadas del sesenta y cuatro.*»⁶⁴¹ La tesis final de la película sobre el maquiavelismo que dirige el mundo, y que condenó a millones de seres humanos a ser medios y no fines durante dos guerras mundiales, confirma la tesis anunciada en *Ikebana* seis años antes.

Ahondando un poco, puede percibirse también un inquietante motivo que recorre gran parte de su filmografía, y que resulta tan insistente que es obligado analizarlo. Se trata de una omnipresente escena de acoso sexual, que aparece por lo menos en *Pitfall* (1962), *La mujer de la arena* (1964), *Ako* (1965), *El rostro ajeno* (1966), *Summer soldiers* (1972) y *La princesa Goh* (1992); las cuatro primeras realizadas sobre guión de Kôbô Abe. Entiendo esta escena permanentemente recreada como la oposición más feroz a los valores del arte que Teshigahara defiende. De este modo, el brutal motivo recurrente sería una plasmación visual de los valores anteriores a combatir; esto es, la violencia y la obsesión por la dominación política, que llevó a Japón a invadir China en su fanatismo imperialista y derivó en última instancia en su propia destrucción. Todo ello quedaría cristalizado en el acto de la violación como potentísima metáfora visual. Más aún, en alguno de los ejemplos, esta violación la intentan o consiguen ejercer ex-militares (el veterano del asilo, en *El rostro ajeno*) o policías (*Pitfall*). En otras, sin embargo, personajes que se sienten extraños en una sociedad de la que saben que no forman parte (*La mujer en la arena*, *Ako*, *Summer soldiers*, *La princesa Goh*).

Respecto de la apuesta por la originalidad, que entiendo como segundo eje fundamental del planteamiento estético de Teshigahara, debe matizarse, de acuerdo con lo dicho hasta aquí, que no se trata de una originalidad como fin en sí mismo, a cualquier precio. Antes que nada, la significación moral del arte actúa como poso que es expresado de

⁶⁴¹ Quandt (2007b)

diversas formas, aun cuando la etapa más fructífera de su cine deja paso a obras menos experimentales. Coherente con el pensamiento de su padre, el arte de ambos nunca desafía la tradición, sino que extrae sus principios esenciales y, una vez interiorizados, los desarrolla libremente, infundiéndole nueva vida en la disciplina en la que se actúa. Hemos visto que Hiroshi siguió este precepto al trabajar con el bambú en sus trabajos de *ikebana*, experimentando con la misma libertad con que lo hacía en su cine. En este último, contará con la ayuda de artistas con iguales deseos de experimentar, como Kôbô Abe o el músico Tôru Takemitsu, «el más brillante compositor japonés de la modernidad»⁶⁴², resultando en proyectos exponencialmente complejos y fascinantes.

Teshigahara se suma a la vanguardia occidental ya desde los años cincuenta, en una época en la que triunfaba la idea de la autonomía del arte, en contra de toda implicación política; aun así, él, desde la periferia, desde un país ocupado, se suma defendiendo su papel regenerador y políticamente activo. Esta actitud podría enlazarse con la intensa implicación política del Surrealismo en Francia durante los años veinte, y muy especialmente con la connotación dada a la vanguardia como estética antifascista por excelencia tras la exposición nazi *Arte degenerado* (*Entartete Kunst*, Munich, 1937). De este modo, el arte *no degenerado* del realismo heroico de los nazis –así como su equivalente estalinista– serían contrarrestados políticamente a través del uso de la libre experimentación artística que está en la base de las vanguardias pictóricas y cinematográficas del siglo XX.

***Ikebana*. ‘Fantasía documental’ con danza macabra**

Segundo cortometraje de Hiroshi Teshigahara tras *Hokusai*, *Ikebana* desarrolla la historia, actualidad y potencialidad futura de esta disciplina del arreglo floral japonés, sirviéndose de al menos dos líneas estéticas complementarias: una puramente formalista, otra socio-política. La segunda sólo aparece al final, revelando una lectura que da sentido y envuelve la totalidad de lo expuesto hasta entonces. La primera abarca todo el metraje, y explica con profusión narrativa y visual toda una evolución formal, donde Hiroshi encuadra a su padre como depositario de quinientos años de sensibilidad

⁶⁴² Harper (2003)

creativa codificada. Esta evolución formal de la práctica en la historia es complementada por una búsqueda de conexiones formales entre las composiciones *ikebana* –que buscan reinterpretar la naturaleza siendo fieles a sus procesos– y las composiciones espontáneas de la propia naturaleza o de las construcciones humanas, ofreciendo las pautas para una comprensión más compleja del tema desarrollado.

Ikebana comienza con un minuto de títulos de crédito que marcan el tono formal de la pieza. Por un lado, la imagen: sobre un fondo de líneas vibrantes derivadas del cine abstracto experimental –que a su vez anuncian el arte óptico– se suceden los títulos de crédito, al final de los cuales hay un agradecimiento expreso a Sofu Teshigahara. Por otro, la música: un diseño melódico igualmente derivado de la música



Composición abstracta en los créditos de *Ikebana*



El *haiku* de inicio de *Ikebana*

experimental. Compuesta por Katsutoshi Nagasawa, futuro miembro fundador de Pro Musica Nipponia –una agrupación dedicada a la interpretación con instrumentos tradicionales de su país de música clásica y contemporánea de todo el mundo⁶⁴³–, el músico parece especialmente apropiado para la esencia formal del cortometraje: la reinterpretación de tradiciones artísticas para el mundo contemporáneo. Implícitamente, el director proclama con este comienzo que va a tratar la disciplina del *ikebana* desde un punto de vista novedoso, como corresponde a la vertiente iniciada por su padre.

⁶⁴³ Web oficial de la formación Pro Musica Nipponia: <http://www.promusica.or.jp/english/02profile.html>

El plano de arranque, en consecuencia, estará ocupado por el símbolo por excelencia de la modernidad: un tren –a la vez símbolo del origen del cine, arte por excelencia de la modernidad–. En tres concisos planos a modo de imágenes de un *haiku* contemporáneo –tren, edificio, flor–, la cámara nos adentra respetuosamente en el interior de un apartamento del nuevo Japón, donde una mujer realiza un arreglo floral mientras la narradora explica, añadiendo una cita de *El libro de la almohada* de Sei Shonagon, que el amor por esta tarea ha resistido el paso del tiempo. A continuación Teshigahara, por medio de pinturas tradicionales, esquemas en libros y arreglos escenificados y filmados por él, expone brevemente la historia de la disciplina: desde su nacimiento hace quinientos años, hasta desembocar en la enorme diversidad actual, donde trescientas escuelas enseñan la tradición a unos dos millones de japoneses. Finalmente, Hiroshi justifica la deriva innovadora de su padre, antes de darle paso: la disciplina se ha convertido hoy en un conjunto de rígidas reglas vacías, cuando ejemplos antiguos como el del Jardín del Templo Ginkakuji o el Jardín de piedra del Templo Ryuanji de Kyoto muestran la libertad creativa que la disciplina tuvo tiempo atrás. Por corte, vemos a Sofu Teshigahara trabajando en su estudio, y la narradora explica que los modernos artistas de *ikebana* buscan fórmulas nuevas sin miedo a investigar la expresividad de nuevos materiales, si bien manteniendo siempre los principios tradicionales de este arte⁶⁴⁴. Acorde con las obras mostradas, más cerca de la escultura occidental contemporánea que del *ikebana* tal y como se enseña hoy en todo el mundo, la música de Nagasawa es lúdicamente experimental.



Fuentes explicativas de la historia del ikebana en *Ikebana*

⁶⁴⁴ “Los artistas actuales de ikebana buscan crear obras no menos bellas. Quieren ser libres e imaginativos, si bien manteniendo el espíritu original del ikebana. Quieren romper los viejos patrones y crear un ikebana para el mundo moderno.” Del comentario de la película.



Sofu Teshigahara en su estudio

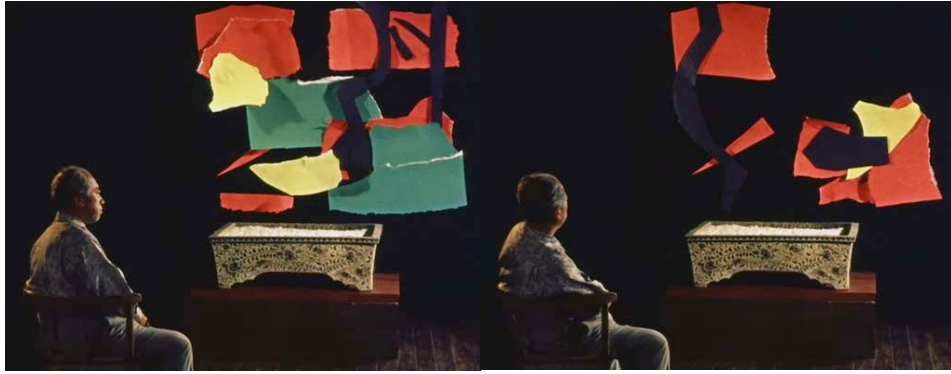
El segundo bloque, abiertamente publicitario, corresponde a una mirada al interior de la escuela de Sofu, la Sogetsu, que Hiroshi muestra sólo tras confesar que hay unas trescientas escuelas de *ikebana* en Japón –que suponen otras tantas formas, por lo tanto, de entender este arte–. El autor explica el

funcionamiento de la escuela: los

alumnos van temprano los sábados y domingos, aprenden los principios básicos de la disciplina, y sólo después de haberlos interiorizado pueden jugar libremente con ellos; una vez al mes deben presentar sus resultados, y serán corregidos. Vemos a una mujer realizar ante la cámara una muestra de arreglo *nageire* –estilo libre–, y asistimos a clases de Sofu dando conferencias y corrigiendo arreglos, todo sobre música más clasicista, con ecos del Romanticismo europeo, contrapuesta a la música experimental anterior. Con ello el director contrapone el trabajo específico con flores –como el que se muestra en este segmento de la escuela– con el trabajo personal de experimentación con otros materiales –tanto en los segmentos de Sofu como en los de Hiroshi jugando con la imagen que vienen a continuación–.



La Escuela Sogetsu y Sofu dando clase



La escenificación del acto creativo en el tercer bloque de *Ikebana*

En un tercer bloque, el director explica el aspecto imaginativo y multiforme de que es capaz el ikebana en la actualidad. De nuevo sobre música contemporánea, vemos una lúdica escenificación del momento fatal del artista frente al lienzo en blanco: sentado Sofu frente a un soporte vacío para un arreglo floral, desfilan mágicamente ante él multitud de posibles combinaciones de los materiales, y después, también por *stop-motion*, nuevas combinaciones aparecen ocupando toda la pantalla. Parecidas soluciones se encontrarán también en la mucho más conocida *Le mystère Picasso*, de Clouzot, pero ambas obras son estrictamente coetáneas, por lo que difícilmente podría hablarse de influencia sobre la pieza de Teshigahara⁶⁴⁵. El japonés pasa a explicar la sutil pero esencial relación entre soporte y flor —equivalente a la cuestión fundamental de la relación pedestal-escultura en Occidente, que será trascendida por Brancusi—, y a mostrar derivaciones del *ikebana* por el uso de frutas, o por el trabajo con flores en miniatura.

El cuarto segmento es con diferencia el más importante, y eleva toda la pieza a una calidad difícilmente alcanzada por ninguna obra equivalente de su época —salvando únicamente *Les Statues meurent aussi*, que presenta multitud de soluciones parecidas, pero que de ninguna manera pudo ver Teshigahara hasta el fin de su censura parcial en 1957, un año después de estrenada *Ikebana*—. En este cuarto segmento, Hiroshi, con un imaginario guiño cómplice, nos propone una travesura: «*Usando estas creaciones como base, permitámonos algunas juguetonas ensoñaciones*». El director, partiendo entonces de los juegos formales que hemos aprendido que permite el *ikebana* contemporáneo, ensaya ecos de composiciones en contraste con formas de la realidad; por ejemplo, superpone un lazo floral a una composición espontánea de luces de neón de la noche japonesa, o contrasta una escultura ecuestre tradicional sobre pedestal elevado con una escultura abstracta contemporánea, manteniendo el resto de la imagen casi idéntica. Entonces, ya en raptó creativo, comienza una excursión completamente libre, acompañado por una pieza musical vibrante: partiendo de la forma de un cráneo, numerosas posibilidades expresivas del cine son convocadas, desde el desenfoque a la animación, en una traviesa e inagotable danza macabra que nos pasea por el interior de

⁶⁴⁵ *Le mystère Picasso* fue estrenada el 5 de mayo del mismo año 1956 en Cannes

la fértil mente del autor mientras reinterpreta con la facilidad de un niño algunos de los motivos básicos del trabajo de su padre.



La danza macabra del bloque cuarto de *Ikebana*

Después de la tempestad creativa, el quinto fragmento vuelve a la calma de la narración para presentar a Sofu ultimando los preparativos para su exposición anual. Mientras trabaja, esculpiendo o tallando, o dando indicaciones a sus colaboradores, oímos un *paisaje sonoro* construido, que podría entenderse como la reconstrucción conceptual de “la idea de esculpir”.



La exposición anual de Sofu en el quinto bloque de *Ikebana*

Finalmente llega la exposición y Hiroshi nos enseña a los visitantes ante las obras, para después realizar una suerte de visita guiada por varias de ellas, deteniéndose en su obra *Life* e ilustrándola con la explicación que Sofu da de ella –y que hace patente la presencia de los principios del ikebana en esa pieza aparentemente tan lejana de lo visto en la *Sogetsu* varios minutos atrás–.



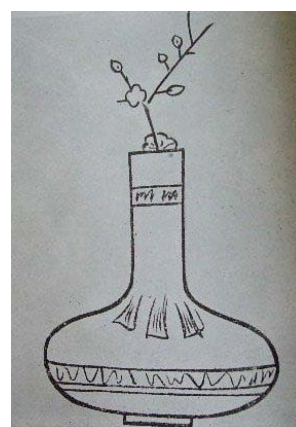
El recuerdo de la bomba atómica en la secuencia final de *Ikebana*

Con ello el autor llega a la secuencia final, depositaria de la tesis esencial de la película. Sobre planos de esculturas de Sofu en una playa atemporal, abstracta, la narradora explica que estas obras buscan los espacios abiertos, y desgrana despacio la frase final: «*Si las vidas de los seres humanos son incesantes viajes espirituales, entonces estas obras de arte le dan a la bella fuerza vital en nuestros corazones el coraje para seguir adelante.*» Inmediatamente, el director hace un corte en el eje hacia el interior de uno de

los ojos de una escultura de Sofu, que ahora sabemos –por Hiroshi– derivada de la forma de un cráneo, y sobreimpone en él planos de archivo en blanco y negro con la explosión de la bomba atómica, que rápidamente asciende en la forma de ese hongo de pesadilla que traumatizó a Japón sólo once años atrás. Teshigahara hijo firma así, con toda la claridad de que es capaz, esta maravillosa obra que finalmente se erige en canto al valor moral y regenerador del arte. Un arte, el de los dos Teshigaharas, que puede permitirse experimentar, innovar, jugar, pero que siempre conservará una profunda implicación humana como base para el juego con las formas.

Brevísima historia del arte *ikebana*

También conocida como *ka-do* (“el camino de las flores”), el *ikebana* (“flores vivientes” –de *ikiru*, vivir, y *hana*, flores y ramas⁶⁴⁶–) es una de las tradiciones más importantes de Japón. Teshigahara explica en su película que nació hace quinientos años, en la era Muromachi, creado por un grupo de artistas alrededor de Yoshimasa Ashikaga, *shogun* (“comandante del ejército”) del momento. Artistas de la corte como Ritsunami y Bunami y también monjes budistas de la escuela Ikenobo, dieron lugar al estilo *rikka* (“flores de pie”), que trabaja con virtuosismo largos arreglos verticales en floreros de bronce altos. El autor omite señalar que el creador de esta primera escuela, el Ikenobo, fue un diplomático chino a principios del s.VII, Onnohimoko, que al retirarse se convirtió en el sacerdote principal del templo Rokakudo⁶⁴⁷. Este estilo, continúa Teshigahara, alcanzará su perfección en la era Momoyama, y su triple principio cielo-tierra-hombre influirá en el período Edo (1600-1868), donde se extenderá a otras capas sociales y llegará hasta nuestros días.



Estilos rikka (arriba) y chabana (abajo) de ikebana

⁶⁴⁶ Palmer, p.6

⁶⁴⁷ Ibid., p.9

En contrapunto al estilo *rikka*, en el siglo XVI surgió el mucho más austero *chabana* (“flores de té”) o *bunjibana*, asociado a la ceremonia ritual del té (*chanoyu*). El director aprovecha para hablar del famoso maestro del té Sen no Rikyu (1522-1591), al que dedicará una de sus últimas películas, y cita sus palabras: «*Las flores deben mostrarse como lo hacen en los campos.*» Rikyu, cuenta Teshigahara, se opuso a la opulencia y obsesión por la técnica alabadas por la aristocracia, a favor de la sencillez –y sobre ello volverá profusamente en su *Rikyu* de 1989–. Este *chabana* será la base de la que surgirá el estilo *nageire*.

En la Era Meiji (1868-1912), antesala del *ikebana* contemporáneo, los estilos anteriores derivarán en la Escuela Moribana (“flores apiladas”), que revolucionará el arte al privilegiar más puntos de apoyo aparte del único agujero de salida tradicional, lo cual permitió el uso de nuevos materiales. Llegado el siglo XX, tres escuelas dominarán el panorama del *ikebana*: Ikenobo, Ohara y Sogetsu⁶⁴⁸. Esta última, la escuela de Sofu, será la más innovadora de las tres, por su contacto con el Surrealismo y la escultura abstracta occidental.

Primer hijo de Wafu Teshigahara, Sofu resaltó pronto en su trabajo con el *ikebana* y rompió con su padre a los veintiséis años para fundar la escuela Sogetsu, negándose a aceptar la censura a la originalidad impuesta por la disciplina⁶⁴⁹: «*el ikebana es un arte y no solamente una decoración para la mesa o el tokonoma*»⁶⁵⁰. En 1929 organizó la primera exposición Sogetsu, y tras su éxito, Sofu fue contratado como instructor de *ikebana* en la Radio NHK, haciéndose pronto famoso con sus siguientes exposiciones. Tras la Segunda Guerra Mundial organizó una exposición doble, "Sofu Teshigahara and Houn



Obra de Akane Teshigahara, hija de Hiroshi

⁶⁴⁸ Teshigahara, p.3

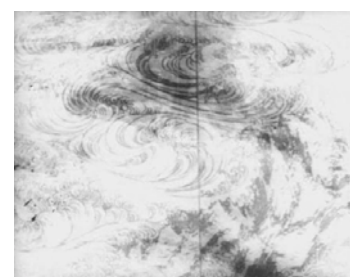
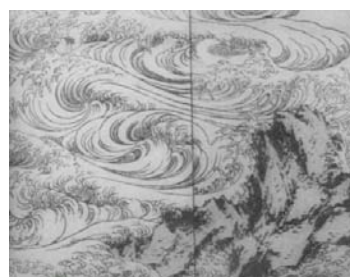
⁶⁴⁹ O eso asegura el Sitio Web oficial de la Escuela Sogetsu: <http://www.sogetsu.or.jp/e/>

⁶⁵⁰ Sofu, en Richie y Weatherby, p.224

Ohara, Two-Man Exhibition" (1946) y a partir de los cincuenta comenzará giras internacionales, recibiendo en los sesenta títulos honoríficos en Francia y Japón. En 1980, su hijo Hiroshi le sucederá al frente de la Escuela, y desde 2001, Akane Teshigahara, hija de Hiroshi, dirige el legado dejado por su familia sin abandonar el mismo espíritu de innovación que lo inició⁶⁵¹.

De *Ikebana* a *Rikyu*: el arreglo floral expandido en el cine de Hiroshi

«*A estas alturas* –escribía Dan Harper dos años después de la muerte del director–, *su nombre es virtualmente sinónimo con Ikebana, que su Instituto Sogetsu ha conducido hacia el interior del siglo XXI*»⁶⁵². Difícilmente ninguna otra de las obras que componen la filmografía de Teshigahara pueda considerarse tan trascendental y significativa como *Ikebana* a la hora de acercarse a la trayectoria multidisciplinar del nipón. Y no sólo en lo artístico; en *Ikebana* hay una investigación de las raíces propias, tanto en la reverente observación de su padre como del trabajo que éste realiza, y que acabará siendo central al propio Hiroshi, quien probablemente ya era consciente de ello en 1956.



**Ola pintada por Hokusai y
ola filmada por
Teshigahara en *Hokusai***

Ikebana desarrolla lo aprendido en el *Hokusai* de tres años antes, mucho más convencional en comparación con su sucesor, pero enormemente innovador para el panorama artístico de 1953. *Hokusai* se alinea con la tendencia de Emmer, Storck y Resnais en las ideas de supresión del marco o dramatización figurativa interna, intensificada en algunas secuencias de insertos mudos con música o sonorizaciones de escenas⁶⁵³. Este primer experimento también anuncia la voluntad pedagógica que

⁶⁵¹ http://www.sogetsu-na.com/html/sogetsu_works_akane.html

⁶⁵² Harper (2003)

⁶⁵³ Estas sonorizaciones de escenas pintadas recuerdan a las que ha desarrollado recientemente Peter Greenaway con sus proyecciones de luz sobre obras como *La Ronda de noche*, o *La Última Cena*.

presentará el primer bloque de *Ikebana*, con su relato histórico-artístico de la evolución formal de la pintura del japonés, pero además anuncia el espíritu lúdico que explotará entusiasmado en los bloques tercero y cuarto de la segunda obra. También la superposición en una ola pintada por Hokusai de otra equivalente filmada por Teshigahara antecede futuras búsquedas muy fructíferas de combinación de lenguajes artísticos: por ejemplo, el de la relación entre composiciones de *ikebana* y composiciones cinematográficas bidimensionales en ese segundo trabajo, o las construcciones de arena en *La mujer de la arena*, para las que el director se apoya en su conocimiento de la cerámica o el propio *ikebana*⁶⁵⁴. Todo, finalmente, desembocará imparable en esa exuberante reunión de todas las artes tradicionales japonesas que el maestro Sogetsu convocó en su maravilloso *Rikyu*: empezando por la sutilísima atención a los detalles que rodean la ceremonia del té y los arreglos de *ikebana* –en la variante *chabana* relacionada con el ritual del té, la más austera–, y siguiendo por las interpretaciones musicales y escenificaciones de teatro Nô, la arquitectura de los salones de té, la danza, las caligrafías, o la pintura de paisaje. Pero es quizá en ese reverberante y fantasmal último plano de la película donde se produce la fusión más sugerente y definitiva de su carrera entre las dos artes mayores del director, *ikebana* y cine: en él, vemos al venerable anciano protagonista, portador de todas las virtudes de la tradición japonesa, recorriendo una enorme instalación de bambú creada por el propio Hiroshi, realizando con calma su prematuro pero decidido tránsito final.



La composición de bambú en *Rikyu* (1989)

⁶⁵⁴ Bock, p.26

Exactamente esta instalación, tan inspirada y fascinante una vez completada por la iluminación de Fujio Morita y la música de Takemitsu, fue la que Teshigahara reconstruyó para la exposición *Les magiciens de la terre* de ese mismo año en el Centre Georges Pompidou; en el documental de la exposición, el propio director explica este significado ritual, de tránsito y a la vez de cálido espacio de acogida.



Hiroshi en el documental *Les magiciens de la terre*

También el propio argumento de *Rikyu* prolonga lo que ya expuso Hiroshi en *Ikebana*. Primera película de ficción rodada por Hiroshi tras la muerte de su padre y dedicada a él⁶⁵⁵, *Rikyu* se adentra en el momento en que Japón planea la invasión de China, tratando por resonancias su eco en el conflicto de Manchuria durante la Segunda Guerra Mundial, que llevó en última instancia al desastre atómico. En paralelo a la tesis de *Ikebana*, en ambas obras el tema es el conflicto entre los valores artísticos y los bélicos, escenificado en las tensiones entre el sereno maestro del té y su mediocre, caprichoso y violentísimo señor o *shogun*, Hideyoshi Toyotomi: su misión será modelarle, tratar de influir para moderar sus ambiciones. Como con la cita e imagen finales de *Ikebana*, la intención de Teshigahara es proponer un nuevo modelo ético para la sociedad que privilegie la sensibilidad estética frente a la violencia. La clave para ello, que recorre *Ikebana* como columna vertebral, aparece explicitado en la cita tomada de Gaudí que el director coloca sobre el plano final de su película sobre el arquitecto: «*Todo sale del gran libro de la Naturaleza. Las obras de los hombres son ya un libro impreso*». Es decir, la base para ese nuevo modelo ético se encuentra omnipresente a nuestro alrededor –como el autor ya había demostrado en sus excursiones creativas de *Ikebana*–, y lo único que le separa de ese enriquecimiento moral o espiritual es una predisposición abierta a dialogar intuitivamente con la sabiduría contenida en la naturaleza y sus procesos.

⁶⁵⁵ También a Isamu Noguchi, con quien Hiroshi realizó una exposición doble nada más heredar la dirección de la Escuela Sogetsu. Ver artículo de Strictly Film School sobre *Rikyu*.

Con la doble exposición de 1997 "Sofu and Hiroshi Teshigahara", que recorrió Tokyo, Nagoya y Osaka, culminaba metafóricamente aquella colaboración entre padre e hijo, iniciada explícitamente con aquel segundo cortometraje que como ahora podemos apreciar, ya contenía en potencia todas las líneas de pensamiento y forma que se encargaría de desarrollar su trayectoria posterior.

Un cráneo en la arena. *Ikebana* como ensayo audiovisual

Ya desde su comienzo, con el agradecimiento especial a su padre, que además será protagonista indiscutible de la pieza, *Ikebana* parece presentarse como un ensayo de matices necesariamente autobiográficos, que no va a limitarse a exponer clínicamente una historia neutra de la disciplina. Asimismo, y a diferencia de *Hokusai*, de estructura más parecida al relato histórico-artístico tradicional –con su biografía, evolución estilística y contexto–, *Ikebana* plantea y defiende una tesis expuesta en retrospectiva, con el final iluminando la intención última de la obra: los valores del arte pueden ser fundamentales para el ser humano tras la destrucción del mundo. La sola existencia de esta tesis hace de *Ikebana* algo más que un simple documental sobre el arreglo floral: la eleva a una declaración de principios sobre el valor moral del arte, en plena época de amenaza de una tercera guerra mundial, esta vez nuclear. ¿Y quién mejor que un cineasta japonés para hablar de la amenaza atómica? El *ikebana*, en definitiva, es para él un principio moral, una propuesta estética para la salvación del mundo.

Los materiales convocados por Teshigahara en defensa de su tesis, además, lo son de una manera plenamente ensayística. En primer lugar, el japonés reúne realidades aparentemente lejanas, a saber: la disciplina tradicional del *ikebana* y la escultura abstracta contemporánea –unión inscrita en el trabajo de su padre–, y también las composiciones codificadas de esta disciplina junto con las composiciones naturales que pueden encontrarse en la realidad cotidiana. En este último caso, Teshigahara juega con un segundo rasgo característico del ensayo: el extrañamiento de lo conocido, rasgo igualmente connatural al no-género que venimos tratando, y especialmente al francés, cuya influencia surrealista permea todo el trabajo de Hiroshi ya desde su pertenencia en los cincuenta al Century Club. En tercer lugar, el uso de material de archivo con el que

trabaja en la última secuencia –la filmación del hongo atómico– es un rasgo esencial de toda la historia del ensayo audiovisual. Por último, el ensayo de Teshigahara presenta una de las construcciones sonoras más complejas de la época, ofreciendo paisajes sonoros como el del quinto bloque, la reconstrucción abstracta de la idea de ‘esculpir’.

A pesar de toda su extraordinaria libertad ensayística, Teshigahara no deja por ello de ofrecer un relato abundante y coherente del objeto de su obra. Presenta el relato de la historia de la disciplina, muestra la actualidad de su enseñanza –de manera parcial y apasionada, pero no por ello incorrecta– como sólo a través del audiovisual puede hacerse, y recoge citas específicas de su padre comentando alguna de sus obras, como haría un ensayo escrito, y como ya había ensayado tomando citas de Hokusai en su trabajo anterior. Además, escenifica una completa visita guiada por la exposición de las obras de Sofu, que se detiene en las obras, las observa desde distintos ángulos, las recorre en su superficie, aislándolas de otras, contrastándolas entre sí. Por ello, es evidente que la pieza tiene un incontestable valor pedagógico y académico.

Pero si es verdaderamente importante como ensayo audiovisual sobre arte, es porque, sin negar este valor, es capaz de trascenderlo, llevando la obra más allá, hasta el punto de hacerla hablar el lenguaje de su tema. Tomando como punto de partida las composiciones *ikebana*, y desarrollándolas lúdica pero también virtuosamente a través de elementos puramente cinematográficos, Teshigahara se introduce en la esencia de su tema como ningún documental tradicional sobre *ikebana* sería capaz de hacer. Con ello, el japonés da una lección magistral sobre la capacidad del audiovisual para hablar de arte, en un equilibrio perfecto entre conocimiento y libertad poética.

La joya secreta del film japonés sobre arte

La película de Teshigahara, apenas conocida, es sin embargo una de las cimas de la historia del cine sobre arte. Es a la vez film *empático* –como denominaba Michaud a los films de Emmer y Resnais–, procesual –en tanto que vemos a Sofu trabajando–, film divulgativo y crítico de historia del arte, y también uno de los primeros ejemplos de film-ensayo sobre arte. Como he ido exponiendo a lo largo del capítulo, los dos

primeros cortometrajes de arte de Teshigahara parecen haber extraído toda la esencia de la mejor tradición del documental de arte de su tiempo, trascendiéndola incluso, y es también sin duda una de las más explícitas en su contribución a la lectura social que intentaba imprimirle la UNESCO a este género. En efecto, ambos parecerían salidos de sendas revoluciones bazinianas del *film d'art* (*Van Gogh*, 1948 y *Le mystère Picasso*, 1956), aunque este planteamiento chocaría en *Ikebana* con los dos problemas que antes mencioné: la obra de Clouzot difícilmente pudo influir en el tercer bloque por ser coetáneas ambas realizaciones, y la obra más significativamente próxima a *Ikebana*, *Les Statues meurent aussi*, con la que comparte algunos paralelismos formales, no pudo ser vista por el autor japonés de ninguna manera antes de completar su cortometraje. Por lo cual, *Ikebana* merece ser alabada no sólo por su intrínseco valor creativo, sino por haber descubierto además, de manera coetánea, algunos de los recursos más sugerentes con los que el cine sobre arte ha sido capaz de ponerse a la altura de su tema, trascendiendo la mera ilustración histórico-artística convencional y erigiéndose él mismo en arte.

CODA

FILM-ENSAYO Y TOTALITARISMO: LA RELECTURA CRÍTICA DE LAS IMÁGENES DEL PODER⁶⁵⁶

Imágenes del poder

En la construcción de las identidades totalitarias del siglo XX, las imágenes han asumido un papel crucial; tanto que difícilmente podría llevarse a cabo una revisión crítica de sus períodos sin abordar los símbolos visuales que se erigieron para consolidar dichas ideologías. Hacia el final de cada una de las dictaduras europeas, esas imágenes fundacionales comenzaron a releerse desafiando las coacciones de sus promotores, y a criticarse y reinterpretarse desde distintos ángulos. En este contexto, el ensayo audiovisual se reveló sin duda como uno de los formatos más hábiles en el *desanclaje* de esas imágenes dogmáticas.

Mi propuesta en este marco teórico es la de dar aquí unos breves apuntes sobre el trabajo que el ensayo audiovisual permite realizar con dichas imágenes de poder, al denunciar lo artificial naturalizado. Me serviré de tres casos de estudio, tres ensayos audiovisuales que diseccionan determinadas imágenes erigidas por el Franquismo, el Nazismo y el Comunismo. Los ensayos a utilizar serán los siguientes: *Caudillo* (1977), de Basilio Martín Patino, *Brutalidad en piedra* (1961), de Alexander Kluge y Peter Schamoni, y *María, una elegía campesina* (1978-88), de Aleksandr Sokurov. El primero procede a una revisión crítica de la construcción mítica de la figura del Caudillo, diseñada para encarnar todas las virtudes nacionales, que serán impuestas como ideal en torno al cual aglutinar una identidad nacional de la nueva España. El segundo recorre las arquitecturas monumentales del nazismo, abandonadas y anacrónicas, construyendo una lectura subliminal a través de la banda de sonido y las imágenes de archivo. El tercero escoge dos de los símbolos centrales de la mitología visual del Comunismo, el de la campesina –portadora igualmente de todas las virtudes– y el del tractor –icono de

⁶⁵⁶ Una versión previa de este capítulo fue leída como conferencia bajo el título "El film-ensayo como dispositivo desmitificador: Patino, Kluge, Sokurov", en el XVIII Congreso Español de Historia del Arte (CEHA). USC, Santiago de Compostela, 20-24 de septiembre 2010

la revolución soviética—, para confrontarlos con su dramática realidad y romper el sueño comunista obligándolo a mirarse al espejo.

En un texto de 1981, Juan Antonio Ramírez sintetizaba bien la importancia y especificidad del análisis de las iconografías totalitarias por parte de la historia del arte: «No es que la iconología deba convertirse en una ciencia auxiliar de la historia (añadir más datos, completar la “información”, etc), pues, en el caso del fascismo, ¿no serán la imagen y el gesto, la retórica y la forma las únicas materias dignas de atención?»⁶⁵⁷

Caudillo, de Basilio Martín Patino

Montada en la clandestinidad en 1973-74 y estrenada cuatro años después, tras la muerte de su protagonista, *Caudillo* es la película más díscola de Basilio Martín Patino. Su sola concepción evidencia ya una valentía innegable, un hartazgo difícilmente disimulado. Sobre su necesidad de realizarla, explicaba su autor en una entrevista:

decidí enfrentarme con Caudillo como quien necesita acabar con el padre, capturando su representación mítica de bisonte. (...) Enfrentarme a la realización de una película sobre el dictador, suponía además una transgresión al borde del atentado. Lo cual reconozco que me divertía. (...) La moviola convierte en pocos años a un César en un fante. Recomponer la historia del Caudillo era jugar a un rompecabezas en el que se nos habían escamoteado sus piezas principales. Y una vez recompuestas te quedas como nuevo, sosegado, limpio de aquella vieja pesadilla con que nos amamantaron, dispuestos a volver a empezar.⁶⁵⁸

La forma de la película podría definirse como "retrato ensayístico": un retrato que al mismo tiempo perfila un personaje, revela al realizador, y participa de los recursos formales asociados al film-ensayo. Sigue por tanto la tradición explorada por Chris Marker desde los años sesenta con ejemplos como los citados de Koumiko Muraoka o Aleksandr Medvedkin, pero con una diferencia: éstas no tenían la intención desmitificadora de la obra de Patino, que habría que buscar más bien en una obra como el *Hitler* de Syberberg (*Hitler - ein Film aus Deutschland*), estrenada, como *Caudillo*, en 1977.

⁶⁵⁷ Ramírez (1981), p. 226

⁶⁵⁸ Ver Bizem



La primera secuencia de *Caudillo*

La primera secuencia puede leerse como una célula que contiene ya todo el dispositivo de trabajo que guiará la película. Vemos una combinación de las estrategias innovadoras de las otras dos películas que forman con ella una suerte de trilogía de la Guerra Civil: en *Queridísimos verdugos* (1977) había explorado ya el formato del retrato ensayístico para acercarse a los últimos verdugos del Régimen, y en *Canciones para después de una guerra* (1976), al montaje de imágenes de

archivo con música popular de la Guerra y posguerra —funcionando ésta como una especie de subconsciente de las imágenes que despliega nuevas dimensiones—. En *Caudillo*, última de las tres, añade una tercera línea: la filmación en presente y en color de las ruinas de los edificios bombardeados, con ese contraste que había trabajado Resnais en *Nuit et brouillard* (1955) entre el archivo en blanco y negro y los edificios mudos a todo color. Sobre estas ruinas en color, una primera línea de texto, recitada solemnemente: «*Hubo una vez un hombre enviado por Dios para salvar a España*». La frase, sacada probablemente del cómic sobre las gestas de Franco que mostrará Patino poco después, revela la voluntad ensayística del autor: en virtud del montaje, que la superpone a edificios destrozados, Patino la desenmascara y con ello transmite el pensamiento del autor con más fuerza que si texto e imagen condenaran en paralelo al Dictador. Se anuncian también en esta primera secuencia otras características que hilarán la película. Por ejemplo, un narrador abstracto, múltiple y complejo, donde

caben todas las voces de una época –las que habían hablado sin parar y las que habían callado–, líderes de ambos bandos, textos escritos en cabeceras de periódico o leídos de viñetas de cómics laudatorios, testimonios recreados *en off*, testimonios a cámara de heroicidades de ambos

bandos para su galería, o consignas anacrónicas de «*nuestro esperpéntico pero excelente NO-DO*»⁶⁵⁹; también voces que reflejan al propio autor («*En el caso de España, nunca ha faltado un militar dispuesto a*



Comic con la biografía mítica de Franco en Caudillo

salvar a la patria»; o

«*Había que purificar a España, uno de los países más pobres de Europa, reliquia de sí misma y de su antiguo esplendor*») o testimonios a cámara del propio Dictador.

Conviven dos líneas de fuerza: la construcción del mito del Caudillo, con ribetes de leyenda (desde el Baraka que le desvía las balas en África, a su ascenso imparable «*como si hubiese sido escogido por Dios*») y la evolución de las etapas principales de la Guerra Civil. Como en los mejores film-ensayos⁶⁶⁰, Patino se vale sin complejos de todos los materiales a su alcance que puedan servirle para expresar su pensamiento: fotografías, metraje de archivo –también planos descartados–, detalles de titulares en periódicos, viñetas de cómic, o cuadros como el *Guernica*, en un montaje que recuerda al cortometraje del mismo título de Resnais, pero añadiendo material novedoso, como el de Franco condecorando a los alemanes. Y en el centro, el bombardeo de Madrid, contado con imágenes de archivo y la poesía rabiosa y vibrante de Neruda; una de las secuencias centrales de la historia del cine español, que resume la herida central de nuestro país en el siglo XX y sintetiza, al igual que el icono del *Guernica*, toda la historia de la barbarie humana.

⁶⁵⁹ Ibid

⁶⁶⁰ El cineasta Hans Richter explicaba ya en 1940 la utilidad de esta dialéctica de materiales como argumentos de una demostración. Ver Richter, p.188



Carmen Franco como ventrílocuo en *Caudillo*

La película no cae en el panfleto, cuidando un delicado hilo de serenidad, montaje alterno bien espaciado, y la cabida de todas las voces, que ya por sí solas dan cuenta sobradamente del abismo entre las partes. Patino construye su montaje por oposiciones dialécticas: el bando republicano mal armado contra los nacionales uniformados y a punto; el heroísmo de las Brigadas Internacionales contra el bombardeo de Guernica; las bravatas de Millán Astray contra el último testimonio desolado de Unamuno.



Oposiciones dialécticas en las imágenes de ambos bandos

Tampoco escamotea la necesidad del bando republicano de mitos como Durruti y gestas –Pasionaria, a las Brigadas Internacionales: «*hablaremos de vuestro heroísmo a nuestros hijos como una leyenda tradicional*»– y deja que hablen por sí mismos los personajes. Pero lo que consigue, mostrando en este nuevo espacio crítico las imágenes que una vez formaron y sostuvieron el mito del franquismo, es una completa

desmitificación. Ante todo, el plano de Carmen Franco hablando como un muñeco de ventrílocuo tras ser invitada por su padre a «*decir lo que quiera*» a los niños del mundo; también el discurso delirante de Queipo de Llano sobre la fiesta de su santo, con niños armados en la plaza de toros de Sevilla; o el medieval de Fernández Cuesta, gritando con todo su cuerpo, al borde del desmayo, que Franco es Sigfrido. Y Patino no se queda ahí, se atreve a tocar las imágenes intocables: detiene como un niño travieso fotogramas del Caudillo sonriente, o le hace subir escaleras en *loop*, y con ello demuestra que Franco no es intocable, que todo era mentira, que cualquiera puede quitarle esa armadura de Cruzado del cuadro final y dejarlo como era, destapando ese punto ridículo, escondido por toneladas de símbolos, trajes, banderas. «*Caen las máscaras y queda el hombre*», escribió Montaigne, citando a Lucrecio⁶⁶¹. Quizá ésa sea la mejor definición de lo que pretende –y consigue– la película.



Al cotejar mito y realidad, el mito se rompe

Brutalidad en piedra, de Alexander Kluge y Peter Schamoni

El cineasta y escritor Alexander Kluge, escasamente conocido en nuestro país, es una figura capital de la cultura alemana desde los años sesenta. Nacido en 1932, estudió Derecho, Historia y Música, y fue asesor jurídico del Instituto de Investigación Social de Frankfurt. Es aquí donde surgió su amistad con Theodor W. Adorno, y fue precisamente éste quien le recomendó interesarse por la realización cinematográfica – presentándole a Fritz Lang, para el que será asistente–. Su primer cortometraje fue

⁶⁶¹ Montaigne, p.124

Brutalidad en piedra, realizado en 1960 junto a Peter Schamoni, donde se apostaba decididamente por la revisión del pasado nazi, negada en el cine alemán amnésico y comercial de la década anterior⁶⁶². En 1962, Kluge y Schamoni serán dos de los veintiséis co-signatarios que firmarán el Manifiesto de Oberhausen, dando origen al Nuevo Cine Alemán.



**El dispositivo: edificios desiertos de Nürenberg
contra los sonidos de su época de esplendor**

Brutalidad en piedra se levanta sobre un dispositivo basado en el choque entre imágenes y sonidos asincrónicos. De un lado, y también con ecos de *Nuit et brouillard*, vemos planos de los edificios desiertos del partido nacionalsocialista, quince años después de su derrota en la Segunda Guerra Mundial; de otro,

la banda de sonido presenta una sucesión de discursos o testimonios de los principales líderes nazis, que resuenan como ecos fantasmagóricos sobre las paredes colosales de los edificios.

La banda de sonido ya presenta en sí misma un tratamiento ensayístico, cercana al planteamiento del *Caudillo* de Patino, aunque menos compleja, y también encontramos aquí diferentes formatos de voz superpuestos. En primer lugar, la voz y posicionamiento de los realizadores aparece en un párrafo inicial, escrito sobre fondo negro, que expone el planteamiento del film: «*Todas las construcciones históricas son testimonio del espíritu de sus constructores y de su época, aun cuando ya no se usan. Los edificios desiertos del partido nacionalsocialista, en su calidad de pétreos testigos evocan una época que desembocó en la peor tragedia de la historia alemana.*» Tras ello, vemos planos de los edificios del partido nazi en Nuremberg, y sobre ellos, comienzan a desfilar otros tipos de voz, ya siempre del entorno del partido. Por un lado, voces originales grabadas de discursos pronunciados en esos mismos edificios: «*Sólo los pobres de espíritu ven en la esencia de la revolución únicamente destrucción. Para*

⁶⁶² Gubern, p.399

nosotros, en cambio, su esencia fue un gigantesco crecimiento». Por otro, lectura de testimonios escritos, como el de Rudolf Hess decretando fríamente las formas de gestionar con eficacia la Solución Final: desde la forma de engañar a los presos para entrar a la cámara de gas, a la de asesinar con discreción a los indóciles en un patio trasero, pasando por la forma de distraer a una madre para quitarle al bebé que ha escondido entre la ropa. Finalmente, la voz "objetiva" del noticiero laudatorio: «Un fervoroso aplauso agradece al Führer su discurso. La orquesta del Reich cerró con el cuarto movimiento de la sinfonía en Do menor de Brahms. Luego Alfred Rosenberg dijo algunas palabras de cierre.»

La banda de imagen se centra en la arquitectura en todas sus formas, utilizando los espacios como metáforas expresivas del propio partido, que se presentó heroico y más grande que el hombre –Hitler



había insistido expresamente en la idea

El Reichsparteitagsgelände: espacio donde repensar el nuevo cine alemán

de que la arquitectura debía ser “heroica”⁶⁶³ y “grande”⁶⁶⁴, pero sucumbió finalmente en ruinas. Los edificios nacionalsocialistas aparecen entonces en varias formas, aunque siempre desiertos: aparecen o bien intactos, o a medio hacer, o dentro de proyectos urbanísticos megalómanos esbozados por Hitler; al final, a modo de espejo invertido de la sólida arquitectura del inicio, el cortometraje termina con planos de edificios nazis en ruinas. Para construir su ensayo, los autores se centran en un escenario simbólico privilegiado: los edificios y terrenos usados para los Congresos del Partido en Nuremberg, diseñados por Albert Speer, arquitecto favorito de Hitler, a petición de

⁶⁶³ Miller Lane, p.79

⁶⁶⁴ Ibid., p.76

éste⁶⁶⁵. El detalle no es menor desde el punto de vista de la historia del cine alemán y su renovación: esos escenarios son aquéllos en los que Leni Riefenstahl rodó en 1934 *El triunfo de la Voluntad*, también a petición de Hitler. Desde luego la renovación del cine alemán, y especialmente de los formatos de no ficción, tocados de muerte tras el nazismo, pasaba por la muerte simbólica de Riefenstahl, como ha escrito Nora Alter⁶⁶⁶, y no parece haber un lugar mejor para comenzar la desmitificación global del Régimen que por el escenario clave de su aparato de propaganda. Podría añadirse que Kluge y Schamoni, además, han sabido plasmar la confluencia entre dos formas de propaganda privilegiadas por el poder político: la arquitectura y los medios de masas.

Según Xavier Sust, en el siglo XX la primera declina en favor de la segunda como favorita del poder para expresarse⁶⁶⁷; superponiendo ambas –edificios contra discursos de propaganda–, el ensayo mostraría por tanto dos aspectos complementarios de la retórica totalitaria.

La desmitificación se realiza por el choque entre imagen y sonido, las dos líneas de exposición puestas en conflicto: toda la grandilocuencia de los discursos gritados por Hitler en Nuremberg es puesta en evidencia al rebotar contra los mismos escenarios hoy vacíos, colosales e inútiles. En ello Kluge, como explica Thomas Elsaesser, bebe muy conscientemente de Brecht, desarrollando sus ideas de distanciamiento crítico con especial eficacia:

*En Alemania Occidental, prácticamente todo director del así llamado Nuevo Cine Alemán hace referencia a Brecht, sea como fuente a reconocer o como presencia cultural con la que dialogar. De ellos, Alexander Kluge es el más claramente identificable como brechtiano. Películas como Yesterday girl (...), o Die Patriotin (...), están construidas por narrativas episódicas, frecuentes interrupciones por voz en off e insertos, actuaciones no naturalistas, separación de imagen y sonido, puesta en escena autorreflexiva, citas de lugares diversos, y finalmente, una postura didáctica-intervencionista ante temas sociales y políticos.*⁶⁶⁸

De todo lo dicho, referido más específicamente a sus largometrajes de ficción y no ficción posteriores, encontramos ya noticia en esta breve pero sólida primera película.

⁶⁶⁵ Ibid., p.82

⁶⁶⁶ Citada en Weinrichter (2007), p.40

⁶⁶⁷ Sust, p.9

⁶⁶⁸ Elsaesser, p.134

***María, una elegía campesina*, de Aleksander Sokurov**

María, una elegía campesina, es la segunda de la larga serie de “Elegías” firmada por su autor; el formato, que abarca todo tipo de duraciones y temáticas, es utilizado por Sokurov como espacio de experimentación formal fuera de los códigos narrativos del cine convencional. Su espíritu, entre el ensayo y la experimentación formal, siempre



El rostro, las manos y el tractor, ejes de la narración de Sokurov

con intención trascendental⁶⁶⁹, está según sus palabras más cerca de la literatura que del cine⁶⁷⁰. El medimetroaje *María, una elegía campesina* está formado por dos partes de diecinueve minutos, rodadas con nueve años de diferencia. La intervención ensayística se produce a través de la lectura en segundo grado que la segunda parte arroja sobre la primera.

A lo largo de la primera parte, se nos muestra un retrato biográfico de la campesina rusa María. Lírico y libre, sobre música tradicional de su país, el retrato compagina varios tipos de aproximación a su figura, siempre a color y con una imagen muy cuidada: en unos casos, vemos a María sola o junto a otras campesinas trabajando el campo con las manos –bien remarcadas por Sokurov–, o en un tractor, sobre el que también se insiste visualmente; en otros, María cuenta rodeada de su familia el breve relato de su vida, dedicada

exclusivamente al trabajo; vemos además planos de la familia llorando ante una tumba, de la que no se da una filiación precisa; y finalmente, hilando el conjunto, planos poéticos del campo, del río, de un niño a caballo, o de la mirada fascinante de la hija de María, Tamara, en la que Sokurov se detiene especialmente.

⁶⁶⁹ Reviriego, p.60-61

⁶⁷⁰ Entrevista en Madeira, p.25



La estructura de díptico en *María, una elegía campesina*

María cierra esta parte *en off*: «no nos asusta ningún trabajo, ni la cosecha, ni los caballos ni las máquinas». Esta parte permite, por un lado, ver la deuda de Sokurov con *Tierra (Zemlya, 1930)*, de Dovzhenko, una de sus película favoritas, donde aparecen todos estos elementos; y por otro, parece seguir lo expresado por el autor en una entrevista de 1999: «En los films que se acostumbra llamar “documentales”, intento mantener el curso de la vida: no intento con ellos crear una obra de arte, intento mantener y mostrar, sin interrumpirlo, el curso de la vida (...) algo que ningún otro arte consigue, sólo el cine.»⁶⁷¹



El viaje en coche como conector entre épocas

La segunda parte presenta un formato completamente distinto, más experimental y heterogéneo, más enunciativo y crítico. Abre con un intenso plano en sepia de un joven mirando a cámara –¿el niño del caballo de la primera parte, ya mayor?– y continúa con cinco minutos de filmación de la carretera vista desde un coche en marcha. Suena música clásica contemporánea del compositor ruso Alfred Schnittke. Tras el viaje, y sobre planos de un proyccionista de cine, descubrimos por la voz de Sokurov que nos encontramos de nuevo en Vedenino, la ciudad de la campesina

⁶⁷¹ Ibid, p.36



María, donde el cineasta ha vuelto nueve años después para proyectar la película a sus protagonistas. Los cinco minutos de viaje en coche en dirección a Vedenino funcionan, por tanto, como conector entre dos épocas. Sokurov habla directamente al espectador para explicarle los problemas que ha tenido con la censura, que ha dificultado todo lo posible la proyección: *«Trajimos el material que han visto. Las autoridades locales no habían permitido la proyección, y cuando habíamos perdido toda esperanza, de pronto, mostraron*

caridad». Comenta las imágenes que rueda en la sala de proyección:

los espectadores no tienen prisa; cuarenta minutos después de la hora prevista para comenzar, la proyección comienza. ¿Recuerdan a Tamara, la hija de María? Está aquí en primera fila. No busquen a María, porque no está. Ahora van a ver a Ivan [el marido de María]. Junto a él, su segunda mujer. No están acostumbrados a ver documentales, les parece muy corto, y ya han visto sus campos una y otra vez

Tras la película, Sokurov muestra una discusión entre Tamara, la hija de María, y su padre, y ésta termina llorando. Después muestra a la familia de Tamara, que tiene ya un hijo. Sokurov nos explica que María murió el 17 de junio de 1982, y muestra fotos de su funeral; explica después, sobre planos de su tumba, que sus últimos años María estuvo peleada con todas las autoridades, porque amaba demasiado su trabajo para permanecer en silencio. Con ello, sugiere el desfase entre el icono del campesino abnegado, construido desde el Régimen oficial, y la realidad de esta figura encarnada, a la que ese Régimen niega atenciones básicas, que derivan en problemas de salud como los que hicieron que María, como tantos otros campesinos soviéticos, muriera con cuarenta y cinco años.

Lo más punzante de la crítica de Sokurov se reserva para el final. Sólo al final nos enteramos de que la tumba ante la que lloraba María en la primera parte era la de su

hijo, atropellado por el conductor borracho de un tractor, cuando aún era colegial. Cuando María quiso tener otro hijo, ya no pudo: «*Años de trabajo en máquinas primitivas, le produjeron eso.*» El primitivismo de la tecnología soviética, su decadencia actual, viene a decir el autor, desenmascara la decadencia y anacronismo a la que el Comunismo ha conducido al país tanto como el retrato de la vida cotidiana de una campesina desenmascara el desprecio del Partido hacia su pueblo.



Muerte de María, acusación de Sokurov

Film-ensayo y totalitarismo

A la luz de estos breves apuntes, el formato del film-ensayo aparece como una herramienta excepcional en la labor de deconstrucción de las capas de significado con que han sido cargadas determinadas imágenes, siempre con intención de legitimación y sometimiento. El ensayismo crítico de estos autores, que trabaja explícitamente con las propias imágenes objeto de análisis, revela un amplio potencial para los historiadores del arte. La riqueza de los recursos del lenguaje cinematográfico después de un siglo de experimentación, la hace especialmente prometedora para su posible utilización por todos los investigadores de la imagen, que pueden, sirviéndose de ella, ampliar el análisis de la imagen detenida, tal y como viene practicándose desde el inicio de la disciplina, a nuevas formas de contraste y asociación. Y éstas facilitadas, tanto por la imagen en movimiento y el montaje dialéctico, como por el diálogo entre éstas y la banda de sonido, así como, finalmente, por la utilización directa de documentos de archivo, entrevistas o citas directas.

IV. El film-ensayo sobre arte como investigación académica: tres propuestas

La cuarta y última parte de este estudio la constituyen los dos film-ensayos sobre arte y el film procesual que adjunto en formato DVD, y que pretenden establecer relaciones múltiples con las cartografías y propuestas de las partes anteriores. Todo el proceso de su construcción, desde la grabación al guión y montaje, ha sido realizado por una sola persona. Insisto en este orden: de la grabación al guión y montaje, porque en esta manera de trabajar, primero se recorre la obra con paciencia, mirándola siempre por primera vez, y después, a partir de lo descubierto y de su puesta en conflicto con todo tipo de materiales heterogéneos, puede desarrollarse un guión original. En el ensayo sobre arte tal y como lo hemos recorrido a lo largo de las partes dos y tres de la tesis, el autor no se limita a reproducir una teorización previa de la obra: el cineasta sitúa su cámara delante de ella, deja aparecer poco a poco ecos inesperados, y comienza a pensar los posibles trayectos que se despliegan a partir de ese encuentro.

Insisto también en la idea de que el autor de la obra completa, de inicio a fin, es una sola persona. Persona que, por supuesto, y al igual que en un texto escrito de historia del arte, puede trabajar con citas ajenas en forma de imágenes, textos o, en el caso audiovisual, con sonidos, músicas e imágenes en movimiento. La intención de esta aportación práctica es doble: en primer lugar y a título personal, me ha servido para reflexionar de manera experimental, a la manera de un ensayo de laboratorio, sobre mis propias ideas acerca de la creación de un film-ensayo. Ideas que partían del visionado de todos los film-ensayos que he logrado reunir, y también de las teorizaciones que sobre ellos se han hecho *a posteriori*. En todo caso, no creo haber comprendido nunca de manera plenamente satisfactoria la noción de film-ensayo hasta que realicé yo mismo una película donde pude reorganizar de manera práctica muchas de mis intuiciones al respecto. En segundo lugar, estas tres películas pretenden evidenciar que un historiador del arte –por referirme al campo desde el que este estudio está siendo escrito y presentado– puede hoy completar sus investigaciones desde el audiovisual: cómo puede grabar y montar un film-ensayo de la misma manera –solitaria, libre, sin grandes inversiones– con la que escribe un libro de historia del arte.

Escribo a continuación algunas notas para leer después de ver las obras. Son algunos apuntes que no sustituyen su visionado ni buscan análisis exhaustivos, como tampoco dichos ensayos constituyen ejemplos rígidos de ninguna de las tendencias tratadas en

este estudio: parten de ellas para desplegarse con absoluta libertad e intuición personal con respecto a sus muy diversos contenidos, en virtud de los instrumentos expresivos del film-ensayo. Son, como suele ocurrir en este género, diálogos estéticos que dibujan un autorretrato velado. Estos films constituyen además una suerte de almacenes de recursos que pueden ser de interés para historiadores del arte, así como para cineastas que trabajen en el campo del arte –por ejemplo, en la grabación de vídeos para museos–. No reclaman para sí estricta validez académica, que es un cerco que pretendieron desbordar desde el principio, pudiendo con ello ser mostradas y debatidas a la vez en universidades y en festivales de cine, y llegando a un público ciertamente más amplio. Las dos primeras fueron estrenadas en la sección oficial del festival Documenta Madrid 2012, y se han proyectado hasta el momento principalmente en festivales, universidades y centros de arte de Europa, Latinoamérica y Norteamérica. La tercera acaba de ser estrenada en el festival Arte Mare de Córcega en noviembre de 2013.

1. EL JARDÍN IMAGINARIO (Guillermo G. Peydró, 2011) 51'



Ficha técnica

Año: 2011. Estreno el 9 de mayo de 2012 en la Cineteca de Madrid.

Duración: 51 minutos

Director / Cámara / Texto / Montaje / Producción : Guillermo G. Peydró

Voz (francés): Natacha Rios

Música: Ramón Gallifa, Yannis Papaioannou, Robert Lemay, Sonny Troupé, Roby Edwards, Mike Armoogum, Jerry Léonide, Javier Chacón, Patricia de Andrés Flores

Imágenes 2004: David Moriente, Jazmín Beirak Ulanosky

Lenguajes: Francés, castellano

Color: Blanco y negro / Color

Registro de la Propiedad Intelectual: M-8007-2011

Festivales:

–Documenta Madrid 2012 (Madrid, España): Sección oficial

–Biografilm Festival 2012 (Bologna, Italia): Sección oficial no competitiva

–Alcances 2012 (Cádiz, España): Sección oficial

Sinopsis

Durante sus últimos veinte años, un campesino de Guadalajara construyó espontáneamente un jardín de cuatrocientas esculturas de cemento, resumiendo su propia historia del mundo en veintiún capítulos. Cinco años después de su muerte, partiendo de su jardín en ruinas, un cineasta va a construir otro atlas de imágenes sobre la creatividad y el azar.

El jardín imaginario, film sobre art brut

El jardín imaginario es un medimetraje de 51 minutos sobre un jardín de esculturas en Alcolea del Pinar, Guadalajara. Su autor, Máximo Rojo, fue un campesino sin formación artística alguna que dedicó sus últimos veinte años a fabricar espontáneamente su propia historia del mundo: lo hizo en cuatrocientas figuras de cemento, divididas en veintiún capítulos. Este espacio fue descubierto por los profesores Juan Antonio Ramírez y Julián Díaz Sánchez mientras preparaban el libro de referencia en nuestro país sobre arte marginal, *Escultecturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España* (2006), que incluiría finalmente un capítulo específico dedicado a este autor⁶⁷².

Los estudios de arte marginal cristalizan en la Francia de mitad del siglo XX con la teorización de lo que el artista Jean Dubuffet bautiza como *art brut*. Esta denominación, que hace referencia a un arte crudo, puro, sincero, a salvo de la artificialidad de todo academicismo, deja en evidencia la muy distinta consideración cultural dispensada por los países de habla inglesa o castellana, al traducir este campo de creación, respectivamente, como *outsider art* y arte marginal. Intentando acotar el concepto, Dubuffet escribe en 1948 que puede tratarse de

obras artísticas como pinturas, dibujos, estatuas y estatuillas, objetos diversos de todo tipo que no deben nada (o lo menos posible) a la imitación de las obras de arte que pueden verse en museos, salones y galerías; obras que apelan, por el contrario, al fondo humano original y a la invención más espontánea y personal; producciones para las que el autor ha tomado todo (invención y medios de expresión) de su propio fondo, de sus impulsos y humores propios, sin preocuparse de someterse a los medios recibidos habitualmente, sin atender a las convenciones al uso.⁶⁷³

En el origen de este film hay un encargo. Máximo Rojo había fallecido en 2006, cediendo sus obras al pueblo de Alcolea del Pinar, que se desentendió notablemente del asunto. Sus obras, situadas en una era al aire libre, se estaban deteriorando rápidamente. En 2009 el profesor Julián Díaz y Laura Pelayo, historiadora del arte que había catalogado todas las piezas del jardín para su tesina, presentaron un proyecto completo de rehabilitación de la casa de Máximo Rojo para albergar sus obras, protegiéndolas de

⁶⁷² Ver Díaz Sánchez (2006)

⁶⁷³ Citado en Peiry (1997), p.11

su desaparición. El documental que me sugirieron sería proyectado en la buhardilla de la casa-museo, acondicionada para tal efecto. El proyecto escaló con éxito algunos pasos en el Ministerio de Cultura, pero la crisis terminó por hacer del todo inviable la propuesta: las obras siguieron deteriorándose hasta quedar en ruinas, y la película, después de la desaparición prematura de Juan Antonio Ramírez en septiembre de 2009, se convirtió en otra cosa. Se hizo más personal y libre, no unida a un proyecto de museo concreto ni a una función práctica; más bien una meditación que reproducía los recorridos de mi pensamiento con respecto a la ruina y la ausencia, el centro y el margen, o la creatividad como motor de regeneración social, en línea con las teorías de Joseph Beuys.

El jardín imaginario, film-ensayo sobre arte

La construcción de la película parte de unas cintas mini-DV que me había dado Juan Antonio Ramírez, por aquel entonces mi director de tesis, para intentar organizar un documental. Contenían una entrevista que le habían hecho a Máximo Rojo en 2004, y en ella éste explicaba su programa iconográfico con todo detalle. A nivel personal, el significado de esas cintas con las que nunca había sabido muy bien qué hacer cambió notablemente tras la muerte de Juan Antonio. Se convirtieron en otra cosa, y de ellas salieron varios trayectos imprevistos, comenzando por la grabación del estado actual, en 2010, del jardín en ruinas. El ensayo definitivo recorre, con el jardín como núcleo simbólico, muchos de los temas que descubrí gracias al profesor Ramírez, figura de referencia en la historiografía del arte de nuestro país, que marcó a varias generaciones de estudiantes y lectores: temas que van de Cheval a Lautréamont, de Marey al azar objetivo.

El jardín imaginario se estructura alrededor de dos vaivenes, o conexiones entre realidades lejanas: uno en el espacio, otro en el tiempo. Vaivén entre dos espacios, al deslizarse por ecos entre Guadalajara y París, margen y centro del sistema del arte, diferenciados a nivel visual por la oposición blanco y negro / color. Vaivén entre dos tiempos, poniendo en conflicto las imágenes de 2004 y 2010: primero con el jardín en plena actividad, con las presencias rotundas de Máximo y Juan Antonio, y seis años

después con el jardín en ruinas, presidido por esas dos ausencias no menos rotundas. Otra oposición visual para distinguirlos: el paso de la imagen digital estándar con formato de pantalla 4:3 de 2004 a la alta definición en 16:9 de 2010. Dialogando con la idea de Atlas inscrita en el jardín, y con resonancias tanto de Warburg como del “museo imaginario” de Malraux, la película constituía un diálogo libre con la propuesta estética de Máximo Rojo: en ella, mi cámara construiría su propio Atlas de imágenes, investigando una serie de recorridos personales a partir de las figuras, citas y ordenaciones del jardín. También en diálogo con el trabajo de Máximo, mi película estaría construida con paciencia por una sola persona, sin un equipo de rodaje profesional, y sin grandes inversiones en post-producción, sonorización o diseño musical. Un film *brut* para hablar de una obra de *art brut*.

El Atlas final está construido en referencia explícita a la que para mí es la obra clave escrita en castellano sobre París: *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar. Es ésta una novela que se autoanaliza a saltos, que avanza y a la vez desvela por montaje sus mecanismos internos de construcción. Siendo la mía una película destinada a ser incluida en una tesis doctoral, parecía una opción perfecta, porque debía tratarse a la vez de un film-ensayo sobre arte, y a la vez exponer sus engranajes, defenderse como tal. Ello dio lugar a la estructura final en cinco capítulos y una coda, que alternan los recorridos dedicados al arte y los procesos creativos con los dedicados al film-ensayo y su forma de pensar cinematográficamente la representación de esos procesos:

- El jardín imaginario, film epistolar
- El jardín imaginario, film sobre arte
- El jardín imaginario, film ensayo (I): mostrar el mundo
- El jardín imaginario, film didáctico
- El jardín imaginario, film ensayo (II): el azar objetivo
- Coda

En este Atlas de 51 minutos caben diversas combinaciones de las principales tendencias de la historia del cine sobre arte –film divulgativo, poético, procesual– con varias de las fórmulas habituales del ensayo, desde el retrato ensayístico de Máximo Rojo al cuaderno de notas o al film epistolar, culminando en una forma global de diálogo

estético con la propuesta de partida del artista. La película, grabada en 2010 entre Guadalajara y París, ha sido además el laboratorio donde cuestionarme desde la práctica la validez de mis intuiciones teóricas sobre el film-ensayo, sobre la grabación del arte y los artistas, y sobre el montaje posterior de significados en los contrapuntos entre las bandas de imagen y sonido. Estos contrapuntos entre textos, sonidos e imágenes abarcan todas las posibilidades que quería explorar: la simple ilustración, el análisis, el choque entre imágenes o choque imagen-texto, el montaje conceptual, o montajes independientes como prueba visual de lo afirmado; también la aportación de ideas sólo a través de la imagen –las referencias a Warburg, por ejemplo–, la relectura de imágenes de archivo, las reconstrucciones libres, la grabación de citas de libros, las imágenes-concepto, o diversas entrevistas a artistas, cineastas, y profesores.

La película ha tenido un doble recorrido en universidades y festivales de cine, con dos tipos de público diversos pero complementarios. Partiendo de ella he realizado talleres sobre las posibilidades del film-ensayo sobre arte en universidades de España y Canadá. Una primera versión de la película fue el punto de partida con el que impartí el “Taller sobre aplicaciones del ensayo audiovisual a la Historia del Arte”, durante el Congreso Internacional de Innovación Metodológica y Docente en Historia, Arte y Geografía, celebrado en la Universidad de Santiago de Compostela el 8 de septiembre de 2011. También en el taller “Le jardin imaginaire, film-essai sur l’art”, celebrado en la Universidad UQÀM de Montréal (Canadá) el 27 de septiembre 2011, pude mostrar la película por invitación de la profesora Viva Paci y debatir con los estudiantes de cine las implicaciones de este nuevo modelo de producción más personal y libre.

2. LAS VARIACIONES GUERNICA (Guillermo G. Peydró, 2011) 26'



Ficha técnica

Año: 2011. Estreno el 9 de mayo de 2012 en la Cineteca de Madrid.

Duración: 26 minutos

Dirección, cámara, montaje: Guillermo G. Peydró

Música: Samuel Andreyev

Lenguaje: inglés, francés, castellano

Derechos de autor del *Guernica*: Sucesión Pablo Picasso. Vegap. Madrid, 2012

Registro: M-2295-2012

FESTIVALES:

–Festival Internacional de Cortometrajes del Uruguay (FICU) 2013: Premio al Mejor Documental

–Documenta Madrid 2012 (Madrid, España): Sección oficial

–Alcances 2012 (Cádiz, España): Sección oficial

–Cinespaña 2012 (Toulouse, Francia): Sección oficial

–Zinebi 2012 (Bilbao, España): Sección Informativa

–Lima Independiente 2013 (Lima, Perú): España en Foco

–Docs DF 2013 (México DF): Sección Oficial, Muestra Resistencia

–FIC Puebla 2013 (México): Sección Oficial

–Temps d'images 2013 (Lisboa, Portugal): Sección Oficial

–Docstown 2014 (Mexicali, Baja California, México): Sección Oficial

Sinopsis

El *Guernica* de Picasso es la imagen de un ataque desproporcionado a civiles desarmados para desmoralizar y someter a una población entera. Eso cambiaba las "reglas" de la guerra tradicional y abría un nuevo escenario: el ataque a los civiles pasaba a ser una prioridad de todo aquel que quería obtener cualquier tipo de rédito político, desde todos los bandos, ideologías, enemigos externos, internos o desde los propios gobiernos. Una lectura del cuadro desde el presente debe tener en cuenta la intuición de Picasso para adivinar en aquel hecho atroz un punto de inflexión que inauguraba los desastres de la actualidad.

***Las variaciones Guernica*, film-ensayo sobre arte**

Las variaciones Guernica es un cortometraje de 26 minutos que pone en conflicto el icono de Picasso con imágenes de nuestro presente, imágenes ajenas al mundo del arte; este dispositivo pretende operar un cierto *shock* en el espectador, y contribuir a levantar el velo de banalización que ha recaído sobre este cuadro dentro de la actual cultura de masas, que hace del *Guernica* una imagen simpática que puede venderse en tazas y camisetas, anulando por completo su condición original de cruda denuncia. Esta neutralización se ha efectuado de manera consciente y por pasos, en primer lugar con su inserción en el MoMA de Nueva York como culminación de las búsquedas formales de Picasso, privilegiando con ello una lectura exclusivamente formalista. Pero también, y ante todo, con su resignificación explícita en el momento de su llegada final a España en 1981; es durante esta llegada, como ha explicado el historiador Santos Juliá⁶⁷⁴, donde la imagen dejó de leerse como una abierta denuncia del fascismo, y pasó a leerse, repentinamente, como un cuadro de consenso: si el *Guernica* había podido volver a España, finalmente, en 1981, se debía a que el país había decidido olvidar, había superado definitivamente la división que dio lugar a la Guerra Civil. Esta lectura interesada, encuadrada en una amnesia explícita del pasado reciente que sirvió para evitar toda reparación y todo cambio de fondo en las estructuras del Estado, ha dejado

⁶⁷⁴ Conferencia en el Museo Reina Sofía el 18 de noviembre de 2011, dentro de la celebración del 30 aniversario de la llegada del cuadro a España.

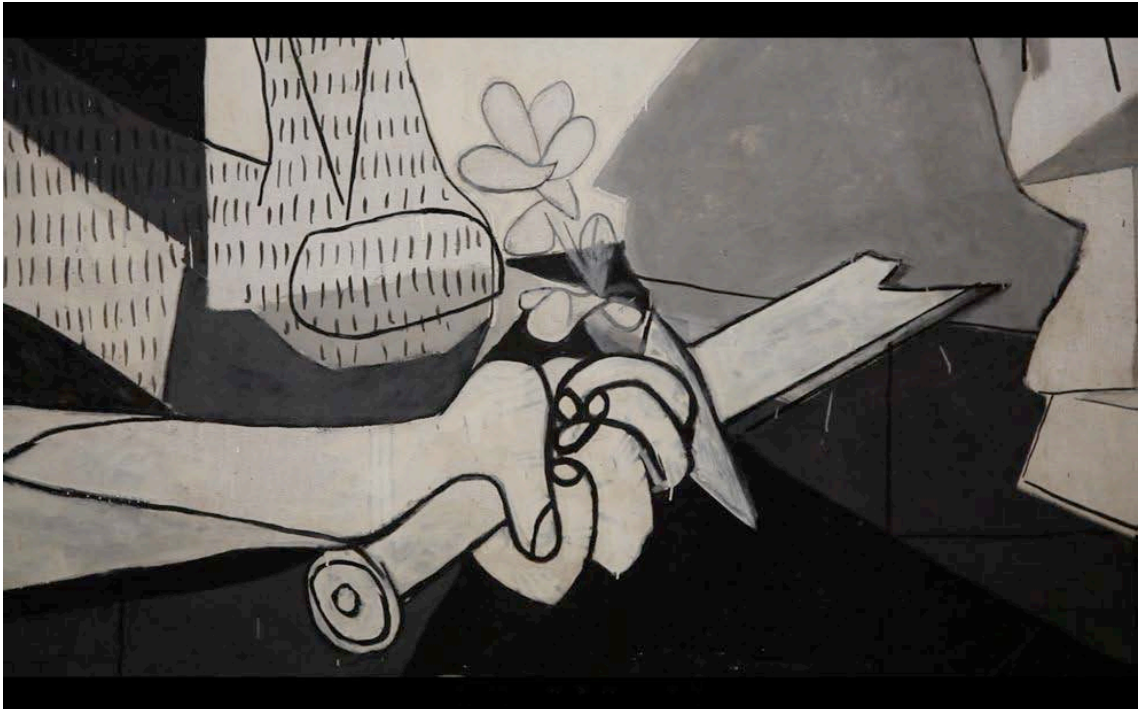
de sostenerse a partir de la recuperación progresiva de la memoria histórica que hoy parece más urgente que nunca, toda vez que los precarios consensos alcanzados entonces han comenzado a mostrar sus trampas y costuras, y que es necesario pensar de nuevo como sociedad qué tipo de mecanismos queremos desarrollar para ejercer una democracia de mayor calidad.

Es, por lo tanto, una película de montaje de archivo combinada con grabaciones propias, organizadas éstas de acuerdo a varias tipologías del cine sobre arte: una introducción divulgativa –un fragmento de una conferencia del historiador del arte T. J. Clark en el Museo Reina Sofía–, un montaje musical de fragmentos a la manera de Emmer, y planos de visitantes del museo que se detienen ante el cuadro con una duración que trasciende notablemente la media. El ensayo se estructura por dos juegos de montaje simultáneos: entre las bandas de imagen y de sonido, y dentro de la propia banda de imagen. La tesis de la película desarrolla la idea de cómo la represión a civiles se ha instalado de manera creciente por todo el mundo desde aquel bombardeo de 1937, y cómo es utilizada de distintas maneras y con distintas intensidades, habiendo además una distancia evidente de aplicación entre los países occidentales y las dictaduras árabes apoyadas o instauradas por éstos. Los planos de archivo, tomados de noticiarios extranjeros o grabaciones anónimas, funcionan por ecos a partir del contenido del *Guernica* y de las circunstancias de nuestra Guerra Civil: las peticiones de auxilio del pueblo de Bahrein ante la indiferencia internacional, la venta hipócrita de armas por parte de los países que oficialmente niegan estar haciéndolo, o la retórica de gobernantes como Gadafi, que afirman estar dispuestos a arrasarlo a la mitad de su propio pueblo para mantener los intereses de la clase dominante, como Franco lo afirmó explícitamente a un corresponsal inglés el 29 de julio de 1936⁶⁷⁵.

El dispositivo transforma el contenido en ambas direcciones: por un lado la imagen simbólica del *Guernica* recupera su significado catártico de denuncia al contacto con sus ecos en el presente; por otro, estas imágenes del presente, habitualmente vistas en noticiarios dentro de un anti-montaje que las anula, son reubicadas en nuevos contextos que las encienden de nuevo. En conjunto, y dentro de la forma musical del tema con

⁶⁷⁵ “¿Eso significa que tendrá que matar a la mitad de España? El general Franco sacudió la cabeza con sonrisa escéptica, pero dijo: “Repito, cueste lo que cueste (...)”. News Chronicle, 29 de julio de 1936

variaciones, que considero la idónea para asociar estas resonancias en el presente, se desarrolla una tesis apuntalada por grandes espacios de negociación con el espectador, que debe ampliar la información con la que completarlos, enriquecer las implicaciones de los ecos entre variaciones. El ataque contra civiles y reporteros en Irak filtrado por Wikileaks en 2010, por ejemplo, adquiere un nuevo significado en conexión con el capítulo anterior, que desvela que han comenzado a usarse *drones* contra la propia población dentro de territorio norteamericano; y ésta noticia, a su vez, se ilumina con más intensidad al ponerla en contacto con la noticia de que en el Reino Unido la estrategia contra movimientos sociales pacíficos es la de su identificación con el terrorismo, para poder aplicar sobre todo ciudadano disidente el amplio paquete de excepciones a la legalidad que la sociedad ha aceptado imponer sobre los acusados –con o sin pruebas– de terrorismo. A su vez, estas imágenes son sacadas de su lugar habitual de consumo, proyectadas y ampliadas hasta el paroxismo en una sala de cine que multiplica de manera definitiva las dimensiones de la televisión o la pantalla de ordenador de la que fueron sacadas. Ello provoca un efecto de dislocación y extrañamiento ya de por sí, pero además hay que añadirle la potencia semántica del propio dispositivo cinematográfico: la sala oscura, el silencio, el haz de luz, la atención focalizada en la propuesta creativa –y no dispersa como en el caso del espectador de un telediario a las tres de la tarde–. El efecto, unido al contenido concreto de esta pieza, resulta en algo parecido al mecanismo con el que Kubrick torturaba al protagonista de *La Naranja Mecánica*, obligándole a ver en una sala de cine lo que no quería ver, obligándole, por paroxismo, a reflexionar sobre la violencia.



3. EN CONTRAPICADO, EL MAR (Guillermo G. Peydró, 2013) 257



En contrapicado, el mar

(En contre-plongée, la mer)

Un film de
Guillermo G. Peydró

Sobre un proyecto de escultura de
Jeanne de Petriconi

Con la música de
Samuel Andreyev

“...es precisamente ese instante breve de la transición,
cuando la idea artística pasa a la realización artística,
el que a veces podemos observar.”
–Stefan Zweig, El misterio de la creación artística

www.guillermopeydro.com

Ficha técnica

Año: 2013. Estreno 22 de noviembre de 2013, 31º Festival Arte Mare, Córcega, Francia

Duración: 25 minutos

Dirección, cámara, montaje: Guillermo G. Peydró

Música: Samuel Andreyev

Narración: Jeanne de Petriconi

Lenguaje: francés

Sinopsis

En contrapicado, el mar es un film procesual basado en un proyecto de escultura de la artista francesa Jeanne de Petriconi, que parte a su vez de las arquitecturas del centro de Madrid. El film asiste al proceso, habitualmente inaccesible al espectador, de creación de una obra de arte: del sustrato intelectual y poético a los desafíos planteados por el arte contemporáneo. La cámara acompaña, reconstruye o completa las etapas del proceso de creación, divididas por el realizador en cinco fases que se alternan con las *Cinco piezas para flauta y percusión* del compositor canadiense Samuel Andreyev: las lecturas iniciales que forman la base teórica de la propuesta creativa; la flânerie por la ciudad recién descubierta, en busca de formas únicas; los dibujos sobre papel de elementos arquitectónicos, orgánicos o minerales, que evolucionan y se entremezclan dando origen a los proyectos definitivos; el trabajo físico con los materiales, a manos desnudas o a través de máquinas; y por último la presentación final en el espacio escogido para hacer eclosionar estas nuevas formas, que se incorporan al mundo real desde la pura teoría.

Statement

Esta película procesual busca el diálogo entre tres campos artísticos –escultura, música y cine–, donde los tres se entrelazan y completan desde sus propias variables: el estatismo de la escultura contra la temporalidad de cine y música; la tridimensionalidad de la escultura contra la bidimensionalidad del cine y también contra la ausencia de dimensión visual o táctil de la música; el diálogo de imagen y música en las bandas de imagen y sonido; la grabación y reconstrucción cinematográfica de las etapas creativas; o los ecos entre los procesos creativos por parte de los artistas en estas tres artes, donde el recorrido de la protagonista es un espejo de mi propio trabajo como cineasta. El cine sobre arte, lejos de limitarse a lo didáctico, puede modelar los materiales de otros procesos creativos con su misma libertad, y reordenarlos poética o críticamente para hacer declaraciones puramente cinematográficas.

Trailer

Versión original francesa: www.vimeo.com/peydro/plongee

Versión subtitulada en castellano: www.vimeo.com/peydro/plongee2

Versión subtitulada en inglés: www.vimeo.com/peydro/plongee3

*“...es precisamente ese instante breve de la transición,
cuando la idea artística pasa a la realización artística,
el que a veces podemos observar.”*

–Stefan Zweig, *El misterio de la creación artística* (1938)

BIOGRAFÍA DE LA ARTISTA JEANNE DE PETRICONI

Jeanne de Petriconi estudió en la Universidad de Córcega y en Bellas Artes de Avignon, diplomándose en la ENSAD de París en 2009, donde se especializó en Escultura. En 2010, recibe la mención “Best Young Artist” (Mejor Artista Joven) del Arte Laguna en el Arsenal de Venecia, y es laureada en las *Pépinieres* para jóvenes artistas; esta distinción le permite partir a una residencia artística en Québec. En 2011, se instala unos meses en Finlandia, y después le conceden otra residencia artística en el Centro de Arte de la “Ferme-Asile” en Suiza, donde desarrolla una serie de esculturas e instalaciones ligadas a la arquitectura. Expone a continuación en la Bienal Internacional para jóvenes artistas de Moscú en 2010 y 2012, y en 2011 presenta una primera exposición individual de envergadura en el Centro Cultural “Una Volta” de Bastia (Córcega). Durante el año 2012-13, Jeanne de Petriconi ha sido Miembro Artista de la Casa de Velázquez, Academia de Francia en Madrid. Allí ha continuado sus investigaciones basadas en sus estudios de formas arquitectónicas, que combinadas con formas minerales u orgánicas, dan lugar a realizaciones abstractas que se sitúan en la encrucijada de diversas posibilidades de interpretación.

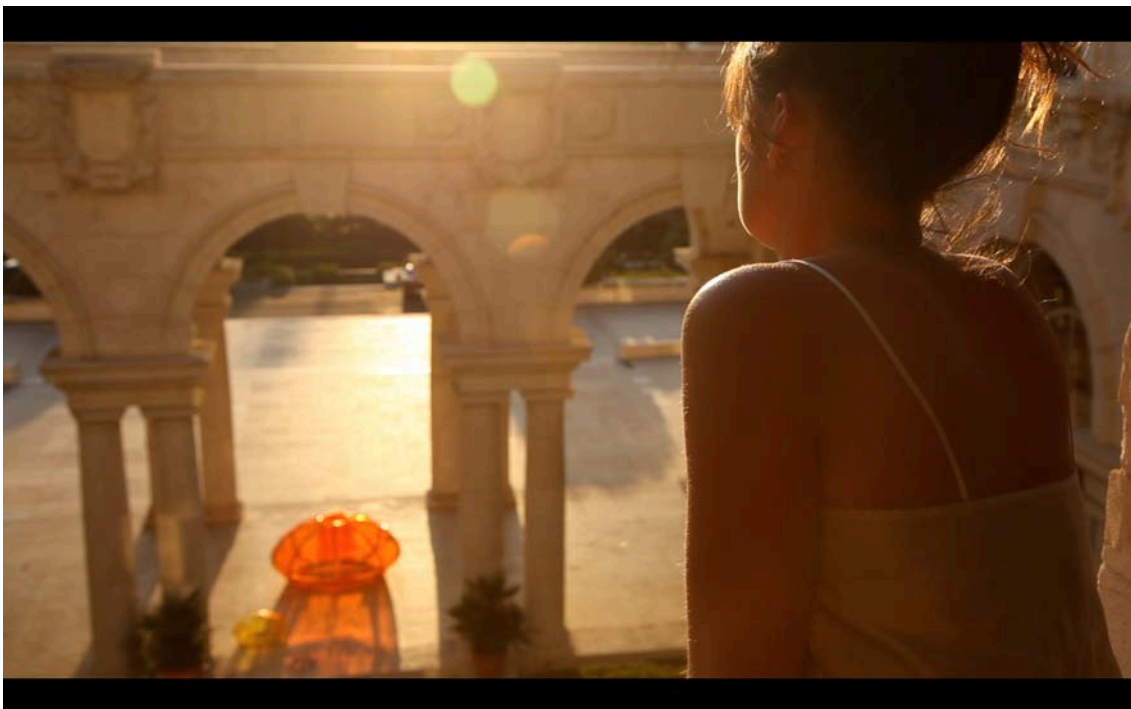
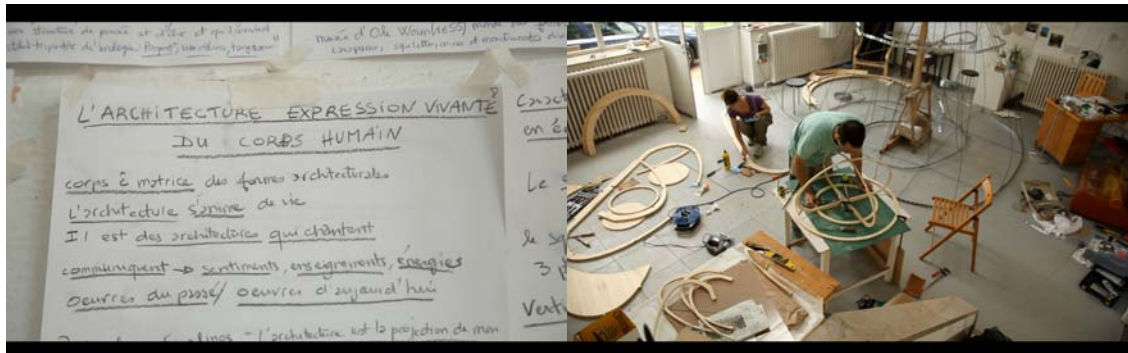


BIOGRAFÍA DEL COMPOSITOR SAMUEL ANDREYEV

Samuel Andreyev nació en Kincardine (Ontario), Canada en 1981. Empezó sus estudios musicales en el Royal Conservatory of Toronto, y luego marchó a Francia, donde estudió composición con Allain Gaussin. En 2006 entró en el Conservatorio Nacional Superior de Música y de Danza de París, donde obtuvo un master de composición en la clase de Frédéric Durieux, y un premio de análisis en la clase de Claude Ledoux. En 2011-12 estudió en el IRCAM. Formado también con Brian Ferneyhough, Heinz Holliger, Michael Jarrell y Klaus Huber, participó en las prácticas de composición Voix Nouvelles (Royaumont), Acanthes, Impuls (Graz) y Darmstadt, y es invitado frecuentemente a enseñar en instituciones tales como el Conservatorio Superior de Música de Ginebra, el Conservatorio de Annecy, o el Conservatorio de Tours. Ganador del concurso Dutilleux en 2012, es artista residente en la Casa de Velázquez desde septiembre de 2012, y ha sido nombrado compositor en residencia en el conservatorio de Tours a partir de septiembre de 2013. Samuel Andreyev ha recibido encargos de Radio France, del festival Archipel, del Balcon, del ensemble Proton Berne, de Hantasu-Miroir, etc. Su música es tocada en todo el mundo por conjuntos como la Orquesta Nacional de Lorraine, la Orquesta de la Opera de Massy, la Orquesta del Conservatorio de París, las Percusiones de Strasbourg, Vortex, Linea, Nouvel Ensemble Moderne o Cairn. Es también poeta; su primer poemario, *Evidence*, fue publicado en 2009.



IMÁGENES DE LA PELÍCULA



CONCLUSIÓN

1. Cineastas en el museo y el *atelier*: historia de una mirada, posibilidades prácticas

Desde los años diez del siglo veinte, el cine ha conquistado progresivamente una personalidad reconocible en su diálogo con las otras artes visuales. Poco a poco, ha ido desarrollando estrategias que le permitían, por un lado, interrogar a cada una de las otras artes de manera novedosa y única, y por otro, pensar su propia especificidad como arte, con una gramática y recursos expresivos propios.

Los cineastas partieron de la naturaleza fotográfica de la cámara de cine para documentar simplemente la propia obra o a su creador (*Ceux de chez nous*, Sacha Guitry, 1915), pasando una década más tarde a documentar ya el propio proceso creativo en movimiento (*Las manos creadoras*, Hans Cürlis, años 20). En un tercer momento, los directores empiezan a proponer dispositivos que llevan el diálogo cualitativamente más lejos: fórmulas expresivas propias del cine y únicas a él permiten al espectador acceder a zonas de la creación inaccesibles incluso al propio creador, como ocurre con el ralentizado (*Henri Matisse*, François Campaux, 1946) o la documentación de cada una de las etapas ocultas en el cuadro final (*Le mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956). Recursos escenográficos como planchas, papeles o vidrios transparentes, permiten al espectador acceder frontalmente al trabajo del artista, identificando el soporte con la pantalla, como si inscribiesen directamente sus trazos sobre ella, en una experiencia casi táctil para quien los mira (*Visita a Picasso*, Paul Haesaerts, 1950). Pronto comienzan a desarrollarse diversas tendencias creativas, que son teorizadas y luego defendidas o contradichas, también de manera práctica, dando lugar a su vez a otras aportaciones.

Espero haber contribuido a evitar que al hablar de documental de arte se reúna y tumbe de un solo plumazo toda la espléndida variedad de opciones que atesora la historia del cine de no ficción sobre arte, reduciéndolo a unas pocas malas series de televisión. En mi estudio he propuesto una clasificación razonada de las tendencias principales del cine sobre arte, en función de su posicionamiento teórico y práctico con respecto a la obra de partida. No pretende ser definitiva: quiere ser una aportación razonada y abierta a debate. En mi selección parto de algunas tendencias que habían esbozado por

separado autores como Jean George Auriol, André Bazin, Henri Lemaître, Philippe-Alain Michaud, o Paola Scremin; lo hago matizando en muchos de los casos estas filiaciones originales, porque, por ejemplo, lo que yo entiendo por tendencia poética difiere de lo que entendían por tal André Bazin o Henri Lemaître, y algunas de las películas que he incluido en otros grupos, como la “línea purista” –denominación de Paola Scremin–, han sido previamente incluidas en grupos completamente diferentes por otros autores. He intentado explicar el por qué de mis decisiones. Las tendencias que he teorizado y acompañado de unas determinadas características y una cierta filmografía básica son las siguientes: la dramatización de la pintura, el film poético sobre arte, la línea purista del film sobre arte, el análisis crítico por medio del cine, el film procesual, y la biografía de artista en el cine de ficción. Además de ellas, añado otra nueva: mi principal aportación, además de fijar esta clasificación y someterla a debate, es la de teorizar y proponer una filmografía básica de otra tendencia más, no teorizada hasta ahora: el film-ensayo sobre arte.

Estudiando cada una de estas tendencias vemos las múltiples posibilidades de la filmación de obras de arte, y vemos cómo los recursos expresivos de la historia del cine tienen funciones y resultados distintos en cada vertiente de este género. Por ejemplo, la fragmentación del cuadro en diversos detalles tiene una función dramática en Emmer (*Racconto da un affresco*, 1938), de revelación de detalles mínimos inaccesibles al ojo en Cauvin (*L'Agneau Mystique des frères Van Eyck*, 1939), de análisis estilístico en Longhi y Barbaro (*Carpaccio*, 1948) y en el *Rubens* (1948) de Storck y Haesaerts, de cotejo entre rostros pintados y rostros filmados en Dekeukeleire (*Thèmes d'inspiration*, 1938), de sugerencia de *raccord* en Henri Storck (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46), o de ampliación forense de los indicios de un crimen en Greenaway (*Rembrandt's j'accuse*, 2008).

Otro recurso central de la historia del cine, el fundido encadenado, es condenado explícitamente por Roberto Longhi y Umberto Barbaro, y por tanto no aparece en ningún lugar de su cine, pero tiene en cambio un uso amplio y diversificado en el resto de tendencias, que permite estudiar la personalidad de cada una. Luciano Emmer y sus compañeros logran animar la pintura con este recurso, haciendo que un personaje eleve la cabeza al cielo o que sus ángeles vuelen expresando dolor por la muerte de Cristo

(*Racconto da un affresco*, 1938); Henri Storck transforma a una mujer vestida de luto en otra desnuda que se exhibe, mostrando los dos tipos complementarios de mujer en el universo de Paul Delvaux (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46); en manos de Carlo Ragghianti, este recurso es utilizado con una función crítica, y se revela como el recurso por excelencia para demostrar la influencia de un pintor en otro, al ligar con él dibujos o cuadros de Leonardo o Perugino con las posteriores copias ligeramente variadas del Rafael joven (*Deposizione di Raffaello*, 1948). Utilización parecida, pero para demostrar la catástrofe cometida durante la restauración en 1996 del *Caballero de la mano en el pecho* de El Greco, la emplea Emiliano Cano en su *Fondo para un caballero* (2010), uniendo el estado anterior y posterior del cuadro para mostrar los detalles de la intervención, que se libró de consecuencias políticas a pesar de las múltiples irregularidades.

Los acercamientos o alejamientos de la imagen con el recurso de la distancia focal variable –o *zoom*– funcionan también de manera diferente: Henri Storck explora en profundidad el espacio del cuadro bidimensional, para permitir al espectador la sensación de recorrer una realidad tridimensional (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46), Longhi y Barbaro pasan del detalle inicial de un barco al cuadro completo de Carpaccio para demostrar un detalle estilístico moderno, y a la vez la imposibilidad del espectador de percibir el detalle lejano y mínimo como un todo (*Carpaccio*, 1948); Kijû Yoshida realiza un *zoom out* de resultado cinematográfico al pasar de dos ventanas pintadas al conjunto de una de las Torres de Babel de Brueghel, asombrando al espectador con un alejamiento dramático (*Brueghel: quand le peintre est témoin de la ruine de son pays*, serie *Beauté de la beauté*, 1973-77); y en Godard, en fin, el recurso sirve para mostrar lo que hay fuera del cuadro, el decorado y las cámaras que rodean a un *tableau vivant* representando *La familia de Carlos IV*, de Goya, desvelando el dispositivo (*Passion*, 1982).

Con respecto a la filmación de pintura, se opondrán radicalmente opciones antagónicas: la filmación perfecta y maquinal con *ektachrome*, evitando toda distorsión en los movimientos de cámara –opción utilizada y defendida por Pierre Samson en *L'archipel Carpaccio* (1978)–; la filmación física en el propio museo que prefiere André Labarthe, utilizando cámaras, raíles y equipos profesionales –por ejemplo en *Van Gogh à*

Paris...Repérages (1988)–; o la filmación aún más física que proponen por ejemplo Alain Cavalier en su *Bonnard* casi táctil, mirado desde su pequeña videocámara (*Pierre Bonnard, le bonheur de peindre*, 2005), o Eric Pauwels en *Le martyre de Saint Sébastien. Voyage iconographique* (1989), donde el belga recorre los museos de Europa con otra cámara digital en la mano, grabando a veces a escondidas las imágenes pintadas del mártir San Sebastián; llegando en fin hasta el extremo utilizado por Emmer o Longhi y Barbaro: la filmación de reproducciones fotográficas de las obras de arte.

También evidencian la personalidad de cada tendencia las distintas utilizaciones del montaje: éste no tendrá el mismo sentido en los planos/contraplanos de Emmer, en los *raccords* de Storck, en los juegos formales del *Magritte ou la leçon de choses* (1960) de Luc de Heusch, o en las comparaciones actualizadas de Baussy en su *Velázquez* (1990) –por ejemplo, al poner en relación la representación de la monarquía española por Velázquez y por los medios de comunicación actuales, o al comparar el detalle de los dos protagonistas del cuadro de *Las lanzas* con otro plano de militares en la televisión, tomado de la Guerra del Golfo–.

Y lo mismo puede decirse de la iluminación: muy expresiva y contrastada para crear volumen, tridimensionalidad y un cierto misterio en films sobre escultura como el *Michelangelo, das Leben eines Titanen* (1940) de Curt Oertel, el *Thorvaldsen* (1949) de Dreyer, *Les statues meurent aussi* (1953) de Alain Resnais y Chris Marker, o el film de Carlo Ragghianti sobre las diminutas monedas romanas, reveladas como obras de arte de gran interés estilístico gracias a las posibilidades de ampliación del cine (*L'arte della moneta nel tardo impero*, 1958); suave y plana en la mayoría de films sobre pintura, salvo cuando, por ejemplo, Alain Jaubert emplea de manera buscada luces duras y rasas para revelar detalles matéricos; de cuidada dirección de fotografía con aspecto cinematográfico en los capítulos de la serie de Yoshida, *Beauté de la beauté* (1973-77) cuando el director se aproxima a las obras pasando de una reconocible silueta negra y silenciosa con su pelo abultado, hasta su llegada junto al cuadro, entrando en iluminación desde la sombra, unido al cuidado sonido de sus pasos resonando en el museo vacío; o al expresivo dispositivo de iluminación de Luciano Emmer en *Bella di notte* (1997), en que el cineasta atraviesa la Galleria Borghese de noche, a oscuras,

armado con una linterna, contrapunto buscado al bullicio luminoso y ensordecedor del asalto de ese museo romano por los turistas durante el día.

Asimismo, el cineasta se acercará a la filmación del acto creativo de formas más o menos imaginativas, para tratar de cubrir aquel espacio de imposibilidad invocado por Eric Rohmer con respecto a la posibilidad de atraparlo: Campaux (*Henri Matisse*, 1946), Haesaerts (*Visita a Picasso*, 1950), Namuth (*Jackson Pollock 51*, 1951) o Clouzot (*Le mystère Picasso*, 1956) filmarán el gesto del pintor imaginando dispositivos escenográficos, Watkins lo reconstruirá minuciosamente desde la ficción (*Edvard Munch*, 1974), Heusch inventará dispositivos lúdicos para dialogar con el universo del pintor desde su mismo lenguaje (*Magritte ou la leçon de choses*, 1960), los hermanos Maysles se centrarán en la estrategia política que hará posible la obra (*Christo in Paris*, 1990), y Nayra y Javier Sanz se centrarán en la reflexión estética que sirve de base a todo el planteamiento estético del artista, a quien sólo veremos trabajar al final de la película (*Tan antiguo como el mundo*, 2011).

La banda de sonido puede igualmente transformar las imágenes a través de distintas fórmulas de utilización de la música, el silencio, o los sonidos ambientales –por ejemplo, del estudio del pintor mientras trabaja– o recreados –por ejemplo, el sonido de campanas para una pintura donde aparezcan campanas–. Y así, no funcionará igual la utilización de sonidos diegéticos en Coulibeuf, que nos deja escuchar los sutiles roces de material en el estudio de Pierre Alechinsky (*Alechinsky sur Rhône*, 1990), que los sonidos extra-diegéticos en Yoshida, quien reconstruye sonidos para los cuadros que explora a partir de los elementos figurativos pintados; tampoco significarán lo mismo en Jaubert (*Palettes*, 1988-2002) o Paradjanov (*Arabesco sobre un tema de Pirosmanni*, 1985), que reinterpretan esta idea ya irónicamente; y tampoco tendrán las mismas consecuencias en Hiroshi Teshigahara (*Ikebana*, 1956), cuyo compositor reinterpreta y distorsiona sonidos diegéticos reales –los golpes de cincel de su padre escultor– para crear una suerte de paisaje sonoro que sintetice la idea de escultura. La música, en todo su arco de posibilidades, variará enormemente de significado según se trate del cine de Storck o de Jaubert, de Godard o de Pollet.

Del trabajo que presento puede inferirse además el distinto efecto que provoca el cine, en tanto que espejo, con respecto al resto de las artes. El cine es un arte bidimensional y temporal, que parte del trabajo con la huella directa de la realidad impresa fotográficamente en el celuloide. Partiendo de estas cualidades, tiene que dialogar con artes que presentan otras variables con las cuales tiene que poner a prueba su compatibilidad. En este sentido, la pintura es un arte bidimensional y simultáneo, que el cine puede fragmentar y recorrer en el tiempo; la escultura es un arte tridimensional y estático que el cine aplanar, fragmenta y recorre en el tiempo; la arquitectura es también un arte tridimensional y estático pero además espacial, con un interior a recorrer, traduciendo de múltiples maneras la sensación de profundidad –por ejemplo con el movimiento o la profundidad de campo, o con los múltiples recursos visuales movilizados por Carlo Ragghianti en sus películas sobre arquitectura–. La fotografía, por su parte, está inscrita en el código genético del cine, que se deriva de ella, y que comparte con ella una misma raíz de traducción directa de la realidad, a modo de huella. La música es en cambio un arte temporal, como el cine, pero no visual ni espacial, y el cine debe traducirla y la ha traducido de manera visual en algunos ejemplos tan notorios como el *Anton Webern* (1991) de Thierry Knauff. Cada uno de estos diálogos supone un reto, que los cineastas han superado de múltiples maneras, con más o menos éxito, de la documentación a la recreación ficticia, del análisis a la poesía.

De todas estas posibilidades del cine sobre arte, de estas décadas de conocimiento y experimentación, debería derivarse un impacto deseable en la ampliación actual de las herramientas de la Historia del Arte para analizar las obras que son sus objetos de estudio. Un impacto éste, que además se cruza con las múltiples posibilidades desarrolladas hasta aquí por la Historia del Arte: ¿qué resultaría de cruzar el conocimiento de varias de las tendencias aquí citadas con el de las diversas metodologías de la Historia del Arte –del formalismo a la historia social, de la iconología al psicoanálisis–? Probablemente un film como *Rembrandt's j'accuse* (2008), de Peter Greenaway, espléndida promesa de lo que el cine puede ofrecer a la disciplina de la Historia del Arte, si ésta se deja asesorar por fin por un medio artístico y creativo al que siempre ha mirado con sospecha.

2. El cine-ensayo sobre arte como culminación del género

En una etapa determinada de su desarrollo como género, con una serie de búsquedas que la van llevando cada vez más lejos en sus posibilidades de diálogo con las obras de partida, el cine sobre arte se cruza con las posibilidades del cine-ensayo. Surgen así un tipo de obras que podríamos llamar film-ensayos sobre arte, y que constituyen algunos de sus ejemplos más sorprendentes. En este cruce, que como hemos visto no resulta aleatorio ni gratuito, los experimentadores más arriesgados del cine sobre arte habrían encontrado una determinada culminación de las posibilidades del género, provocando a su vez una posible culminación del propio género –o anti-género– del cine-ensayo: el cine sobre arte se hace consciente de su historia y búsquedas, dialogando con ellas desde un conocimiento ya virtuoso, desde una enunciación en primera persona que hace partícipe y cómplice al espectador de las decisiones formales y estructurales; el cine-ensayo, por su parte, encontraría en esta encrucijada el reflejo definitivo para llevar su juego de espejos autorreflexivo hasta sus últimas consecuencias, por el contacto crítico del cine como arte con los problemas de representación de las otras artes tratadas.

Son películas conscientes de su propia historia, de sus búsquedas como género, y así, el film *Magritte ou la leçon de choses* (1960) de Luc de Heusch parte de *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46) de Henri Storck –del que Heusch fue ayudante–, y a su vez *Met Dieric Bouts* (1975) de André Delvaux –hijo del protagonista de la anterior– parte de las búsquedas de ambas. Son películas, además, que proponen soluciones nuevas a problemas tradicionales: ¿cómo se filma el arte? ¿cómo debe escribirse una voz *en off*? ¿Qué estatuto tiene el cineasta en la estructura socioeconómica de su tiempo con respecto al del pintor en la suya? –preguntas que se hacen explícitas, por ejemplo, en el film *Met Dieric Bouts*. Estas obras contienen los principales rasgos de lo que ha empezado a estudiarse, principalmente desde hace dos décadas, como “cine-ensayo”: establecimiento de un texto discursivo en primera persona, diversos niveles de enunciación –desde la voz *en off* a la aparición del propio autor en imagen–, montaje de materiales heterogéneos, propios o ajenos, leídos en segundo grado, etc. La lista de las características ideales de un film-ensayo, así como una filmografía establecida, están lejos de haberse acordado. Para todos los autores, películas como *F for fake* (Orson Welles, 1975), *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), *Imágenes del mudo e inscripción de la*

guerra (Harun Farocki, 1989) o *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-98) son film-ensayos sin discusión; pero ese consenso se pierde al hablar, por ejemplo, de películas de montaje que no contienen textos hablados o escritos.

Una posible solución es partir de las características de los textos fundacionales del género, los ensayos de Michel de Montaigne, y repensarlos desde el audiovisual, con la consiguiente multiplicación de capas de sentido. En los ensayos de Montaigne, un narrador en primera persona parte de un tema, del que no pretende tener un conocimiento absoluto, ni especialmente documentado –y ni siquiera correcto–, y comenzando por una serie de intuiciones ensaya construir un texto discursivo: una determinada fijación del pensamiento en acto. Ese narrador escribe en primera persona y se pone a sí mismo en escena a través de su experiencia encarnada –lo que, en definitiva, va dando lugar a un autorretrato en múltiples perfiles, y a su vez a una progresiva autobiografía–. Con él compartimos no sólo un contenido, su conocimiento sobre el tema, sino aún más importante, una forma de pensar, una forma libre, crítica, irónica y erudita de afrontar los temas de partida, que llevan al lector por caminos inesperados. Estos caminos, donde caben la digresión y la anécdota, donde cabe la rectificación en el curso de un mismo ensayo con respecto a lo afirmado páginas atrás, dan forma finalmente a lo más parecido a una conversación íntima, cómplice, donde el lector se deja llevar por un guía privilegiado y, en el camino, amplía sus propias herramientas de pensamiento discursivo gracias al “montaje” de ideas operado por Montaigne. Montaje que funciona, de un lado, por unión lejana de ideas propias –donde caben experiencias vividas, relatos de amigos, imaginaciones o deseos–; y por otro, a modo de *collage* de citas de textos ajenos, de libros clásicos y contemporáneos, que sirven a la vez de soporte sobre el que empezar a volar con los recorridos de la reflexión sobre la página en blanco. Cuestiones ambas, el montaje de ideas lejanas y el *collage*, no sólo profundamente modernas, sino además íntimamente ligadas al cine y sus procesos estructurales, por lo que no debería resultar extraño que el propio cine haya acabado descubriendo la ligazón esencial que lo hacía confluír secretamente hacia Montaigne.

En el cine-ensayo, como hemos visto a lo largo de las páginas de la segunda parte de esta tesis, estas posibilidades del texto discursivo escrito se multiplicaban

exponencialmente. Se mantiene la primera persona discursiva, la enunciación, el montaje de ideas y formatos, el autorretrato implícito, la rectificación, la digresión y la anécdota, el pensamiento en acto. Se añade la dialéctica entre las bandas de imagen y sonido, entendidas finalmente, como querían los firmantes del “Manifiesto del Sonido” en 1928, Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, de manera auténticamente contrapuntística. El film-ensayo, como el ensayo escrito o fotográfico, es consciente de llegar en un determinado momento de mayoría de edad de su medio expresivo, que puede empezar a hacer memoria, que puede empezar a repensar de forma crítica cada una de sus variables. El montaje, la iluminación, la voz *en off* o la banda de sonido no se limitan ya a reproducir fórmulas anteriores que han tenido éxito: se miden con las necesidades de la obra a la que se esté dando origen en ese momento –cada contenido lleva a una forma nueva– y también a las propias teorizaciones de esas mismas fórmulas por diversos teóricos y cineastas –o cineastas-teóricos–. Así, en una película como *Sans Soleil*, la utilización de la música de Cabo Verde sobre las imágenes de Guinea-Bissau será utilizada con un sentido concreto, que no será ni de decoración, ni de aquello que Michel Chion denominó “función unificadora del sonido”: la música funcionará aquí –y Marker lo hace explícito en el comentario *en off*–, como forma de completar conceptualmente, utópicamente, la imagen, contribuyendo, como dice la voz de Florence Delay, a la unidad soñada por Amílcar Cabral. De la misma manera, en sus *Histoire(s) du cinéma*, Godard inscribe en el propio texto de la película la base fundacional de su idea de montaje: la noción, adaptada de Pierre Reverdy, de que el cine debe poner en relación dos imágenes “lejanas y justas”, y toda la arquitectura de su serie es una virtuosa progresión de construcciones sucesivas, dialécticas, a partir de esta fórmula.

En el punto en que se unen las investigaciones del cine sobre arte con las del cine-ensayo, allí donde ambas tradiciones se interrogan sobre su historia y capacidades últimas, aparece una tendencia cualitativamente diferente de las anteriores, que lleva el cine sobre arte, como he intentado demostrar, a una suerte de culminación. El cine sobre arte hipervisibiliza entonces la noción de que es un creador-autor-artista el que está detrás de la cámara interrogando la obra de arte, como sucede en el cine siempre autoral de Alain Fleischer o André Labarthe. Esta fórmula tiene su raíz en una idea concreta ya

teorizada por Bazin o Lemaître en los años cuarenta y cincuenta para una determinada tendencia poética, que en aquellos textos abarcaba desde las opciones de dramatización de la pintura de Emmer hasta las operaciones poéticas más libres de Henri Storck, o fórmulas intermedias como el *Guernica* de Alain Resnais y Robert Hessens: cada film sobre arte es un experimento único. De aquí se llega a un modelo que conoce su historia, tendencias y posibilidades expresivas, y se sirve de todas las formulaciones previas del cine sobre arte como de una paleta de recursos: de la dramatización de las escenas pintadas al cine procesual, de la ficción a la prohibición de la fragmentación de la obra, de la libertad poética al análisis crítico. Y así, un ensayo sobre Rodin (*Le roi Rodin*, 2002) no podrá servirse del molde creado para otro ensayo sobre Christian Boltanski (*À la recherche de Christian B.*, 1989), pero ambos, en su singularidad, tendrán impresa la personalidad de su autor, Alain Fleischer.

Estos recursos de las tendencias individuales son utilizados de acuerdo a un criterio de coherencia: el contenido, el posicionamiento estético y el objetivo del autor determinan cuáles de todos los recursos disponibles serán movilizados en el diálogo con la obra de arte o el artista. Así, el cineasta puede releer la obra de un artista del pasado desde su propio planteamiento estético, como hace Sokurov en *Hubert Robert, una vida afortunada* (1996), o desde sus convicciones políticas, como hacen los autores de *Les statues meurent aussi* (Alain Renais y Chris Marker, 1953) o desde su propia experiencia personal y religiosa, como hace Eric Pauwels en *Le martyre de Saint Sébastien. Voyage iconographique* (1989); también puede realizar un recorrido encarnado y explícitamente subjetivo por un museo como lo hace Emmer en *Bella di notte* (1997) o, en suma, reunir la práctica totalidad de posibilidades expresivas y analíticas del cine sobre arte, movilizadas con el objetivo de diseccionar una obra de arte de significado esquivo, y de proponer para ella una nueva interpretación, como hace Peter Greenaway en su *Rembrandt's J'accuse* (2008). Con estos recursos, al igual que el escritor de un ensayo comparte con el lector una manera de pensar y conectar ideas, el ensayista audiovisual comparte con el espectador una manera de pensar en imágenes, de repensar críticamente las variables movilizadas por el cine, de reordenar material previo para asumirlo y entregarlo actualizado.

El nacimiento de la Historia del Arte como disciplina académica en el siglo XIX tuvo un impacto decisivo en la aceleración de la evolución de los debates sobre las artes, y facilitó que los artistas del cambio de siglo e inicios del siglo XX tuvieran acceso a una rica paleta de opciones formales con las que trabajar –a la vez que para intentar situarse en un punto más avanzado de la evolución de las ideas tratadas en el pasado–. De la misma manera, cuando un film-ensayo comparte su pensamiento en imágenes con el espectador, los nuevos espectadores y cineastas obtendrán sin percibirlo explícitamente herramientas valiosísimas con las que acelerar esos mismos debates en el seno de su medio expresivo, y podrán proponer soluciones nuevas a problemas viejos y nuevos, expandiendo el campo de investigación del cinematógrafo. En consecuencia, y de acuerdo con ello, el film-ensayo sobre arte será un extraordinario medio de difusión, a la vez, de ideas, de formas de pensar las imágenes, de formas de pensar en imágenes, de recorrerlas e interpretarlas de manera audiovisual, y de expandir el campo de investigación del cine, del arte, y del cine sobre arte.

El cine-ensayo sobre arte puede servirse explícitamente de algunas formulaciones utilizadas normalmente por el cine-ensayo, o puede proponer otras que le son únicas. El cine-ensayo sobre arte puede proponer retratos ensayísticos de artistas visuales, cineastas o músicos, como muestran obras como *Jane B. par Agnès V.* (Agnès Varda, 1987), *El último bolchevique* (Chris Marker, 1992), o *Las variaciones Marker* (Isaki Lacuesta, 2007); estas obras no son un simple recuento de hechos vitales y obras principales del artista –al modo del documental didáctico, hagiográfico o nostálgico tradicional–, sino un verdadero juego de espejos en el que la personalidad y la obra del artista son recorridos en función de las poderosas herramientas del cine-ensayo, para acabar desembocando en un espejo de dos caras: un retrato del artista y su obra, y a la vez, un autorretrato del cineasta que reordena los materiales del artista y los relee en segundo grado desde su propia personalidad creativa.

La película puede asimismo tener la forma explícita de un autorretrato ensayístico. En él, el cineasta se pone en escena en tanto que creador, y recorre los momentos elegidos de su propia vida y obra en un juego de revelación y ocultación, como vimos en los casos de Emmer –que sólo selecciona sus obras de cine sobre arte para su autorretrato a modo de testamento, *Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte* (Luciano

Emmer y Enrico Ghezzi, 2003), a pesar de ser sólo una de sus múltiples líneas creativas–, o Jean-Daniel Pollet –que en *Contretemps* (1990) sólo elige sus ensayos, y no sus numerosas obras de ficción, salvo en una breve aparición de su actor fetiche, Claude Melki–. Estableciendo nexos entre los ejemplos estudiados en la tesis, podemos aventurar que el cineasta que se somete a la autodisección –o exhibicionismo gozoso, lúdico, psicoanalítico– del autorretrato en cine, lo hace por lo general según la fórmula del “autorretrato como...”, que da la clave de la perspectiva que quiere privilegiar el cineasta sobre su personalidad creativa –fórmula ésta que en francés sería “autoportrait en...”, como hacía explícito un film francés que está tan lejos del ensayo como del autorretrato: *Pierre Paul Rubens. Autoportrait en Européen* (Jerôme Lambert y Philippe Picard, 2004)–. Así, Werner Herzog ofrece un autorretrato como cineasta caminante (*Selbstoptrait*, 1986), Joris Ivens como cineasta viajero (*Une histoire du vent*, 1988), Godard como cineasta melancólico (*JLG/JLG – autoportrait de décembre*, 1995), Emmer como cineasta diletante (*Bella di notte*, 1997 y *Con aura senz’aura: viaggio ai confini dell’arte*, 2003), Alain Cavalier como cineasta filmador (*Le filmeur*, 2005), o Alain Berliner como cineasta insomne (*Wide awake*, 2006).

El ensayista, además, tiene otras dos fórmulas de trabajo tomadas de los usos clásicos del cine-ensayo: el diario y el cuaderno de apuntes. El primero tiene por única clave, como hemos visto, el sometimiento al calendario, pero respetando esa ordenación, todo tipo de materiales y formas tienen cabida, toda estructuración de las imágenes e ideas es posible, como ocurre en el cine de Jonas Mekas. El segundo, de igual forma, permite toda propuesta formal, dentro del objetivo central de compartir con el espectador el proceso de reunión de materiales para un film futuro. Así ocurre, ligado por reflexiones *en off* del autor, en apuntes de Pasolini como *Appunti per un film sull’India* (1968), o *Appunti per un’Orestíada africana* (1970), en otros de Godard como *Petites notes à propos du film ‘Je vous salue, Marie’* (1983), o en en los apuntes en vídeo de Erice para *El sol del membrillo* (1992), con textos escritos de la aproximación en primera persona del autor a los materiales a los que se enfrenta. Otros carecen de voz o textos *en off* y se presentan como reunión de apuntes en bruto para la película, con un estatuto ensayístico menos marcado, como vimos con respecto a *Alla ricerca di Tazio* (1970), de Visconti, centrada en la búsqueda del actor que encarnará al niño que perturbará la tranquilidad

veneciana del protagonista. Sólo algunas de estas notas filmadas o grabadas derivará en una película posterior. Otros apuntes, en fin, nacen directamente como película en sí misma, jugando con los patrones de este formato, como ocurre en el cortometraje central de la película *Kanimambo* (2012), dirigido por Carla Subirana.

El cine-ensayo sobre arte tiene, por último, una fórmula que le es única: aquella en la que se produce un diálogo estético entre dos creadores. Un cineasta se acerca a un artista con un universo creativo previo, y dialoga con esta propuesta de partida en primera persona, de acuerdo a sus convicciones estéticas, políticas e incluso religiosas, idealmente contando a su vez con un universo creativo previo y reconocible. De esta posibilidad, surgen dos vertientes: la del encuentro entre un creador-autor y una obra del pasado, o la del encuentro con un artista vivo, que a su vez puede derivar en una colaboración directa o diferida. El primer caso hereda la confrontación fundacional de Flaherty ante el *Guernica*, de Storck ante Paul Delvaux, de Emmer ante Giotto, pero le añade herramientas expresivas –lúdicas o críticas, analíticas o experimentales– que llevan esa confrontación hacia el terreno del pensamiento en acto compartido con el espectador. Las nuevas confrontaciones no tendrán la frescura emocionante de los pioneros, sino la experiencia y virtuosismo de quienes inventan nuevos significados en este momento de madurez del cinematógrafo: la relectura de Bouts por André Delvaux, la de Rembrandt por Greenaway, la de Man Ray por Oskar Alegria. Las obras devienen espacios a recorrer como ciudades de signos, como hace explícita la película de Samuel Alarcón, con ecos de *El imperio de los signos* de Roland Barthes. El cineasta lee, anima, escribe, detiene, reescribe, amplía, monta, invierte, dibuja, o despieza en fragmentos de *collage* los materiales que proponía el artista en su síntesis estética de la realidad, y alcanza una nueva síntesis a medio camino entre la sugerencia y la definición, la potencia y el acto, la obra y su autoanálisis.

Pero el diálogo, además de metafórico, puede ser real: dos autores pueden colaborar desde sus posiciones estéticas reconocibles en la construcción de una reflexión que dé forma a una obra ensayística común. En el pasado del cine, este proceso se ocultaba: por ejemplo, la realización del *Carpaccio* de Longhi y Barbaro se hizo por medio de cartas, una correspondencia escrita entre ambos autores que iba dando lugar, en conflicto creativo y colaborativo, a las decisiones formales radicales que darían eventualmente

lugar a la obra que se entregó finalmente. Otro *Carpaccio*, por lo tanto, habría sido también posible: el del relato progresivo, compartido por el espectador en formato audiovisual, de cuáles eran las decisiones estéticas tomadas hasta llegar a la deseada filmación, montaje, y exposición de las pinturas del veneciano en una pantalla de cine, para un espectador, para una sala, para una audiencia futura muy diferente de la específica de una conferencia de historia del arte en la universidad de Bologna en 1948. La historia de una crisis creativa y no sólo de su solución. Ésta opción, demasiado adelantada para su época –si bien poco después aparecería ese espléndido film pionero que es *Les statues meurent aussi* (1953)– tiene desde hace años ejemplos rotundos de éxito, como *Las cinco condiciones* (2005), de Lars Von Trier y Jorgen Leth. Algunos de los mejores ejemplos recientes de encuentro entre cineastas y pintores funcionan igualmente según este modelo ambiguo donde la presencia del cineasta y sus mecanismos de enunciación y representación se hiper-visibiliza, a pesar de evitar una voz *en off* que explique de manera explícita sus decisiones: son films como *Magritte ou la leçon de choses* (1960), de Heusch, *A bigger splash* (1974), de Hazan, o *El sol del membrillo* (1992), de Erice.

Sin esta simultaneidad, pero manteniendo la reflexión creciente, contamos también con la adaptación audiovisual del formato epistolar, iniciada simbólicamente por Marker en esa especie de carta abierta a sus compatriotas franceses desde la lejana Siberia que es *Lettre de Sibérie* (1958), que Bazin entendió como la cristalización del cine-ensayo. Más adelante, este intercambio se ha usado de distintas maneras, de las que quizá la más interesante es la de una propuesta audiovisual que será contestada por su destinatario, dando forma a una suerte de intercambio creativo cuyo proceso tiene en el espectador a un testigo previsto. Un ejemplo por excelencia, como vimos, puede ser el intercambio de cartas audiovisuales entre Víctor Erice y Abbas Kiarostami presentado en 2006.

Dentro de las posibilidades del cine-ensayo sobre arte, propongo también considerar lo que podrían denominarse “ensayos de ficción”. Se trata de films de ficción sobre arte que esquivan tanto el *biopic* como el relato previo adaptado a la manera de *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), pero que se sirven de algunos de los recursos clásicos del *biopic*, como el *tableau vivant*. Por ejemplo, *El arca rusa* (2002) de Aleksandr Sokurov, está construido a partir de una sucesión de *tableaux vivants* del Museo

Hermitage de San Petersburgo, pero organizados según una tesis que sintetiza las ideas estéticas y políticas del autor: a través de un recorrido de noventa y nueve minutos en un sólo plano secuencia por la historia de la pintura clásica rusa, de sus retratos de zares y aristocracia, de su gusto por el orden y la alta cultura, el autor argumenta por medio de un *cicerone* teatral y de un final extraordinariamente expresivo que la llegada del Comunismo a Rusia fue su sentencia de muerte. Una tesis idéntica, con recursos visuales y narrativos muy parecidos a los utilizados por el autor unos años antes en su *Hubert Robert* (1996), film que cuenta con todos los mecanismos del cine-ensayo, incluyendo su propia voz *en off*. En otro posible ejemplo, *Museum hours* (2012), de Jem Cohen, el director construye un perfecto ensayo constituido por otra reflexión *en off* a partir de diversas obras maestras del Museo Kunsthistorisches de Viena, pero cambiando alguno de los códigos centrales del cine-ensayo –del que el director es, por cierto, uno de los máximos exponentes en Norteamérica–: las reflexiones son las de un personaje de ficción, y este personaje de ficción da lugar a una historia de ficción paralela fuera del museo, que amplía la estructura del relato hacia otras direcciones más cercanas al cine narrativo convencional. Sería entonces, podría decirse, un film-ensayo híbrido.

El estadio final de experimentación de muchos de los ensayistas citados en este estudio tiene lugar en el museo: una vez exploradas de manera crítica todas las variables de la creación cinematográfica, los perfiles y límites aparecen más claros, y con ellos la necesidad de superarlos. Más allá del cine, el museo y la galería de arte ofrecen la posibilidad de saltar barreras, y el cineasta se encuentra de pronto con la oportunidad de crear en pantallas múltiples, en diversos formatos simultáneos, y de contraponer explícitamente cine y arte. Se cierra por lo tanto, de alguna manera simbólica, el círculo, y los cineastas acaban en el museo convertidos en artistas, con todas las posibilidades expresivas del arte pero partiendo del conocimiento de las posibilidades expresivas del cine: del montaje al dispositivo, del relato al diálogo entre banda de imagen y banda de sonido. Un nuevo espacio de experimentación se abre, como el que el cine sobre arte abrió al campo de la no ficción a mediados de los años cuarenta, y nuevos cineastas y artistas comenzarán poco a poco a dialogar para ir ampliándolo. El cine sobre arte, y el arte que incluye cine, como demostró el extraordinario ejemplo de José Luis Guerín

para el Museo Esteban Vicente, *La dama de Corinto* (2010), pueden así saltar al encuentro con las formas previas de imagen en movimiento del museo, desde el cine experimental al videoarte, y revitalizar todos los elementos, creadores, formatos y espacios implicados: del *racconto* al ensayo, del cineasta al museo, del artista al espectador.

CONCLUSION (ENGLISH)

1. Filmmakers at the museum and the studio: history of a gaze, practical possibilities

Since the beginning of the twentieth century, cinema has progressively attained a personality in its dialogue with the other visual arts. Little by little, it has developed strategies that allowed, on the one side, to interrogate each one of the other arts in a unique and novel way, and on the other, think about its own specificity as art, with its own grammar and resources.

Filmmakers started from the photographic nature of the film camera to simply document the artwork or its creator (*Ceux de chez nous*, Sacha Guitry, 1915), arriving one decade later to document the creative process instead (*The creative hands*, Hans Cürliş, 20s). In the third stage, directors started to propose devices that took this dialogue qualitatively farther: expressive solutions unique to cinema allowed the spectator to reach certain zones inaccessible even to the own artist, as it happens with the slow motion in *Henri Matisse* (François Campaux, 1946) and the documentation of each one of the development stages before arriving to the final painting (*Le mystère Picasso*, Henri-Georges Clouzot, 1956). Scenographic resources such as transparent glass or papers allow the spectator to apprehend in a new way the artist's work, identifying support and screen, as if they would directly inscribe their traces on it, reaching an almost tactile experience for the viewer (*Visite to Picasso*, Paul Haesaerts, 1950). Soon several creative trends began to be developed, that were theorized, defended, accused –also in a practical sense, in the form of new films–, giving birth in its turn to new contributions.

I believe to have contributed to question the widely spread idea of an homogeneous art documentary, usually reduced to some mediocre television series, showing the generous variety of options treasured in the history of the non fiction film on art. In my study I have proposed a reasoned classification of the main trends of the film on art, according to their theoretical and practical stances with regard to the artwork. It does not pretend to be definitive: it wants to be a reasoned proposition, opened to debate. In my selection I have started from some trends already proposed by some of the main authors of this subject since the forties to today, such as Jean George Auriol, André Bazin, Henri

Lemaître, Philippe-Alain Michaud, or Paola Scremin; I made it with several clarifications with regard to these original affiliations, because, giving two examples, what I understand as “poetic trend” does not match exactly what André Bazin or Henri Lemaître understood under that denomination, and some of the films I included under the title “purist line” –a denomination by Italian researcher Paola Scremin–, have been previously included in completely different groups by other authors. I have tried to explain the reasons for my proposals. In synthesis, the trends I have theorized and accompanied by their main characteristics and a basic filmography, are the following: the dramatization of painting, the poetic film on art, the purist line of film on art, the critical analysis by audiovisual means, the processual film, and the biopic –the artist biography in fiction film–. In addition to those, I propose another one, which is my main contribution to this subject: the theorization of another trend not studied to this day, the essay film on art.

Studying each one of these trends we can see the multiple possibilities of filming the artworks, and we can appreciate how the expressive resources of the history of cinema have different functions and result in each one of the stances chosen by the filmmaker. For example, the fragmentation of a painting in details has a dramatic function in Emmer (*Racconto da un affresco*, 1938); in its revelation of too little details, almost inaccessible to the human eye in Cauvin (*L'Agneau Mystique des frères Van Eyck*, 1939); of stylistic analysis in Longhi and Barbaro (*Carpaccio*, 1948) and in Storck and Haesaerts' *Rubens* (1948); of comparison between painted and filmed faces in Dekeukeleire (*Thèmes d'inspiration*, 1938); of raccord suggestion in Henri Storck (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46); or of forensic exemplification of criminal evidence in Greenaway (*Rembrandt's j'accuse*, 2008).

Another central resource from the history of cinema, the dissolve, is renounced explicitly by Roberto Longhi and Umberto Barbaro, and therefore it never appears in their cinema, but it is widely used and diversified in all the other trends, which allow us to study the singularity of each one of them. Luciano Emmer and his colleagues were successful in animating paintings with this resource, making a character raise his head towards the sky or allowing an angel to fly suggesting the pain caused in him by the death of Christ (*Racconto da un affresco*, 1938); Henri Storck transforms a mourning

dressed woman into an exhibited nude, showing both opposed types of female characters in the universe of Paul Delvaux (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46). In the hands of Carlo Ragghianti, this resource is used with a critical function, and reveals itself as the best tool in demonstrating the influence of a painter in another one, as he ties, for instance, Leonardo or Perugino's paintings with the slightly different adaptations made by young Rafael (*Deposizione di Raffaello*, 1948). A similar solution is used by Emiliano Cano in his film *Fondo para un caballero* (2010), where he works with this device to show detail by detail the difference between the former and present appearance of El Greco's famous painting *Nobleman with his Hand on his Chest*, after its radical and very contested 1996 restoration.

The use of an extrapictorial device such as the zoom also presents several results, according to each trend: Henri Storck explores in depth the space of a bidimensional painting, to allow the spectator the feeling of traversing a tridimensional reality (*Le monde de Paul Delvaux*, 1944-46), Longhi and Barbaro use this tool to underline a small detail of a boat in a painting by Carpaccio, to demonstrate its modernity (*Carpaccio*, 1948); Kijû Yoshida uses a "zoom out" of cinematographic taste as he connects a small detail of two windows with an impressive view of one of Brueghel's Babel Towers (*Brueghel: quand le peintre est témoin de la ruine de son pays*, serie *Beauté de la beauté*, 1973-77); and in Godard, finally, the resource is used to show the filming device surrounding the *tableau vivant* of Goya's *La familia de Carlos IV* (*Passion*, 1982).

Regarding the form of shooting painting, several antagonistic possibilities will collide: the perfect and mechanical shooting with *ektachrome*, avoiding all distortion in the camera movements –an option used and defended by filmmaker Pierre Samson in *L'archipel Carpaccio* (1978)–; the physical shooting in the museum preferred by filmmakers such as André Labarthe, using professional cameras and professional tools for the movements –for example, the ones used in *Van Gogh à Paris...Repérages* (1988)–; or the even more physical shooting proposed by filmmakers such as Alain Cavalier in his almost tactile *Bonnard*, explored from his small videocamera (*Pierre Bonnard, le bonheur de peindre*, 2005), or Eric Pauwels' *Le martyre de Saint Sébastien. Voyage iconographique* (1989), where the Belgian traverses several European museums

with another small digital camera in his hand –recording with the camera hidden under his coat, when not allowed– in search of painted representations of the martyr Saint Sebastian; arriving, finally, to the extreme used by Emmer or Longhi and Barbaro: the shooting of photographic reproductions of the artworks.

They also convey the singularity of each trend the various uses of editing: it will not have the same sense in Emmer's shot / reverse angle shot, in Storck's connections, in the formal games of Luc de Heusch's *Magritte ou la leçon de choses* (1960) or in the updated comparisons of Baussy's *Velázquez* (1990) –such as, for example, the linking of the visual representation of the Spanish Monarchy by Velázquez and by today's media, or while comparing the detail of the two main characters of Velázquez's *La Rendición de Breda* with another plan of soldiers on television, taken from the Gulf War–.

The same can be said with regard to the illumination techniques: very expressive and contrasted to create volume and a certain sense of mystery in films on sculpture such as Curt Oertel's *Michelangelo, das Leben eines Titanen* (1940), Dreyer's *Thorvaldsen* (1949), Alain Resnais and Chris Marker's *Les statues meurent aussi* (1953), or Carlo Ragghianti's film on extremely small Roman coins, revealed as real artworks of great stylistic interest by the means and possibilities of cinema's lens amplification (*L'arte della moneta nel tardo impero*, 1958); smooth and flat in most films on painting, except from when, for example, Alain Jaubert chooses a hard low light to reveal material details; of careful cinematography in Yoshida's series *Beauté de la beauté* (1973-77), when the director approaches the artworks with his recognizable dark, silent silhouette, reaching the light from the darkness, followed by the echo of his footsteps in the empty museums; arriving to the expressive illumination device proposed by Luciano Emmer in *Bella di notte* (1997), in which the Italian filmmaker traverses the Galleria Borghese at night, in the dark, armed with a torch, as a wanted counterpoint to the deafening assault of the tourists during the day.

The filmmaker will approach as well the creative process in more or less imaginative ways, trying to fill the gap invoked, among others, by Eric Rohmer: the impossibility of truly filming the essential moments of the creative process that take place, exclusively, in the mind of the artist. Campaux (*Henri Matisse*, 1946), Haesaerts (*Visita a Picasso*,

1950), Namuth (*Jackson Pollock 51*, 1951) or Clouzot (*Le mystère Picasso*, 1956) will film the gesture of the painter. Inventing scenography devices, Watkins will retrace it meticulously from the side of the fiction (*Edvard Munch*, 1974) and Heusch will invent ludic devices in a dialogue with the universe of the painter using his same language (*Magritte ou la leçon de choses*, 1960), whereas the Maysles brothers will focus on the political strategy that will eventually allow the production of the piece (*Christo in Paris*, 1990), and Nayra and Javier Sanz will focus on the aesthetical reflection that support the whole practical statement of the artist, whom we will only see working at the end of the film (*Tan antiguo como el mundo*, 2011).

The soundtrack can equally transform the images through different methods of using music, silence, diegetical sounds –for instance, the artist’s studio while he or she works– or reenacting –for example, the use of bells in a painting with bells painted–. Therefore, the use of diegetic sounds will not work in the same way in Coulibeuf, who allows us to listen the subtle touches of artist’s tools in Pierre Alechinsky’s studio (*Alechinsky sur Rhône*, 1990), and the non-diegetic sounds in Yoshida, who reenacts the sounds of some of the painted motives of the paintings he explores; and the meaning will change in its turn with Jaubert (*Palettes*, 1988-2002) or Paradjanov (*Arabesco sobre un tema de Pirosmanni*, 1985), who already reinterpret this idea ironically. They will not have the same result either in Hiroshi Teshigahara (*Ikebana*, 1956), as his composer operates distortions on real diegetic sounds –the beats of the chisel of Hiroshi’s father– to create a sort of synthetic idea of the process of sculpting. Music, in all its wide variety of possibilities, will vary enormously in its meaning if it is used by Storck or by Jaubert, by Godard or by Pollet.

From the study that I now deliver, it can be inferred the wide range of different effects provoked by cinema, understood as a mirror, to the other arts. Cinema is a bidimensional and temporal art that works with the direct trace of reality by virtue of its photographic nature printed in the celluloid. From this starting point, it has to enter a dialogue with arts that have other variables, with which it has to test and negotiate its compatibility. In this sense, painting is a bidimensional and simultaneous art that cinema can fragment and traverse in time; sculpture is a tridimensional and static art that cinema flattens, fragments, and surrounds in time; architecture is also a

tridimensional and static art, but also spatial, with an interior to walk through, translating in multiple ways the feeling of depth –for instance with the movement or the depth of field, or with the multiple visual resources invented by Carlo Ragghianti in his films on architecture–. Photography, for its part, is inscribed in the DNA of cinema, which derives from it and shares with it the same root of a direct transformation of reality. Music is a temporal art, such as cinema, but it is neither visual nor spatial, and cinema has tried to translate it through editing and rhythm in examples as fascinating as Thierry Knauff ‘s *Anton Webern* (1991). Each one of these dialogues is a challenge that filmmakers have overcome in multiple manners, with more or less success, from documentation to fiction reenactment, from analysis to poetry.

From all these possibilities of the film on art, from these decades of knowledge and experimentation, an impact should be delivered in the expansion of the tools used by the History of Art milieu to analyze the artworks they confront. An impact, this one, that crosses with the multiple developments of the History of Art since the 19th Century: what would result of crossing the knowledge of several of the trends traced here with the several methodologies of the History of Art –from Formalism to social history, from iconology to psychoanalysis–? Probably a film as Peter Greenaway’s *Rembrandt’s j’accuse* (2008), a splendid promise of what cinema can offer to the discipline of the History of Art, if it allows to receive some advice from an aesthetic and creative medium it always looked at with suspicion.

2. The essay film on art: theory and filmography proposal

In a specific stage of its development as a genre, with research lines that takes it progressively farther in its dialogue with the artworks, the film on art meets the possibilities of the essay film. The result is a kind of proposal that could be called “essay film on art” that constitutes some of the most brilliant examples of the genre. In this space of encounter, neither unjustified nor random, the most daring authors of films on art would have found a certain culmination of the possibilities of the genre, allowing in its turn a certain culmination of the essay film as a genre –or anti-genre–: film on art becomes conscious of its history and researches, establishing dialogues with them from

a position of deep knowledge, using a first person enunciation that makes the spectator an accomplice to the formal and structural decisions taken. The essay film, in its turn, would find in this encounter the final reflect to take its auto-reflexive mirror game to its last consequences, by the critical contact of the cinema medium as an art with the representation problems of the other arts it has to deal with.

These are films conscious of their own history and research; therefore, a film like Luc de Heusch's *Magritte ou la leçon de choses* (1960) continues the form and research of Henri Storck's *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46) –to whom Heusch was an assistant–, and André Delvaux's *Met Dieric Bouts* (1975) –the filmmaker being the son of the former film's protagonist– continues the research of both. These films also propose new solutions to traditional problematics: how should art be filmed? How should a voice over be written? What is the status of the filmmaker in the socioeconomic structure of its own time, with regard to the painter's? A question explicitly formulated, for instance, in films such as *Met Dieric Bouts*. These films contain the main characteristics of what has started to be studied, mainly since two decades ago, as “essay film”: a discursive narration, several levels of enunciation –from the use of the first person to the author's voice over or the very presence of the author on the screen–, editing of heterogeneous –owned or other people's– materials, read in second degree, etc. The list of the ideal characteristics of an essay film are far from being agreed upon. For all authors, films such as *F for fake* (Orson Welles, 1975), *Sans Soleil* (Chris Marker, 1982), *Images of the world and the inscription of war* (Harun Farocki, 1989) or *Histoire(s) du cinéma* (Jean-Luc Godard, 1988-98) are undoubtedly essay films; but this consensus is lost when the film in discussion is, for example, a *montage* film developing an idea, but not using for it any spoken or written word.

A possible solution is to take in consideration the characteristics of the foundational texts of the genre, Michel de Montaigne's *Essays*, and reconsider them from the audiovisual, with its subsequent layered multiplication of meaning. In Montaigne's essays, a first person narrator chooses a subject, not pretending to have an absolute, documented or even correct notion about it. Beginning from some intuitions, he essays to build a discursive text: a certain fixation of a thought in act. This narrator writes in first person and places him in the text through his embodied experience –which, in fact,

gives form to a multi-layered self-portrait, and also, eventually, to an autobiography—. We share with him not only a content —his knowledge or findings on the chosen subject—, but more importantly, a way of thinking, a free, critical, ironic and erudite way of confronting his chosen subjects, that takes the reader through unexpected paths. These paths, that allow digression and anecdote, that allow rectification in a single essay from an affirmation written a few pages before, finally give form to a sort of private, accompliced conversation, where the reader allows him or herself to be conducted by a privileged guide and, along the way, widens their own discursive thinking tools with the *montage* of ideas operated by Montaigne. *Montage*, or editing, that works, on the one hand, with the close association of far ideas —his own, or other's—, where they fit life experiences, stories told by friends, imaginations, desires; and on the other, as a collage of quotations of other authors' texts, classical and contemporary, that work as a platform from which he can begin to fly with his own reflections on the white page. Both of them —the montage of far ideas and the *collage*— not only deeply modern, but also intimately linked to cinema and its essential process, and therefore it should not seem surprising that cinema has finally found the essential link that makes it converge to Montaigne.

In the essay film, as we have seen throughout the pages of the second part of the thesis, the possibilities of the written discursive text are multiplied exponentially. The first discursive person remains, the enunciation, the montage of ideas and formats, the implicit self-portrait, the rectification, the digression and anecdote, and the thinking in act. Adding also the dialectic conflict between the image and sound tracks, finally understood in a contrapuntal way, as sought by Eisenstein, Pudovkin and Alexandrov, authors of a "Sound Manifesto" in 1928. The essay film, as the written or photographic one, is conscious of arriving in a certain moment of maturity of the medium, that can start to exercise its memory, beginning to critically rethink each one of its variables. Editing, illumination, voice over or soundtrack will not be satisfied by repeating previous successful recipes: the filmmakers now look for new solutions to give birth new works, and each content leads to a new form. So, in an essay film such as Chris Marker's *Sans Soleil* (1982), the use of Cape Verde's music over the images of Guinea-Bissau will be used with a specific intention, that will not be that of decoration, that of

dramatization, or what Michel Chion named “the unifying function of sound”: the music will work here –and Marker makes it explicit in the voice over– as a way of completing conceptually, utopically, the image, contributing cinematographically to the political unity dreamt of by Amílcar Cabral. In the same way, in his *Histoire(s) du cinéma*, Godard inscribes in the very text of his film the founding principle of his idea of *montage*: the notion, adapted from Pierre Reverdy, that cinema must place together two images “far-reaching and fitting”, and all the architecture of his series is a virtuoso progression of successive dialectical buildings that stem from this formula.

In the intersection of the research of the film on art and the essay film, where both traditions interrogate themselves on their history and possibilities, a trend appears that is qualitatively different from the previous ones, taking the film on art, as I tried to demonstrate, to a sort of culmination. The film on art hyper-visibilizes the notion that there is a creator/author/artist behind the camera questioning the artwork, as it happens in the always authoral cinema of Alain Fleischer or André Labarthe. This formula has its roots in the idea already theorized in the forties and fifties by Bazin or Lemaître for a certain poetic trend, in their texts reached from the painting dramatization options of Luciano Emmer to the more poetic operations of Henri Storck, or intermediate formulas such as Alain Resnais and Robert Hessens’ *Guernica* (1950): each film on art is a unique experiment. From here, filmmakers arrive to a model that is aware of its history, trends and expressive possibilities, and makes use of all previous formulations of the film on art as a palette of resources: from the dramatization of painting scenes to processual cinema, from fiction reenactment to the prohibition of fragmenting the artwork, from poetic freedom to critical analysis. And so, an essay on Rodin (*Le roi Rodin*, 2002) will not re-use the mold created for another essay on Christian Boltanski (*À la recherche de Christian B.*, 1989), but both, in their singularity, will have inscribed in themselves the personality of their author, Alain Fleischer.

These resources from the individual trends are used according to a coherence criterion: the content, the aesthetic stance and the aim of the author determine which ones of all the available resources will be chosen in the dialogue with the artist or the artwork. So, the filmmaker can reread the work of an artist of the past from his or her own aesthetic statement, as it happens with Sokurov in *Hubert Robert, a fortunate life* (1996), or from

her or his own political convictions, as they do the directors of *Les statues meurent aussi* (Alain Renais and Chris Marker, 1953) or even from the personal religious experience, as does Belgian filmmaker Eric Pauwels in *Le martyre de Saint Sébastien. Voyage iconographique* (1989); the filmmaker can also propose an embodied, explicitly subjective itinerary through a museum, as does Luciano Emmer in *Bella di notte* (1997) or, in short, collect the totality of expressive and analytical possibilities of the film on art with the aim of dissecting an artwork of extremely elusive meaning, proposing for it a new interpretation, as he does Peter Greenaway in his essay *Rembrandt's J'accuse* (2008). With these resources, in the same way that the writer of an essay shares with the reader a way of thinking and connecting ideas, the audiovisual essayist shares with the spectator a way of thinking in images, of critically rethinking the variables employed by cinema to rearrange previous materials, assume them, and update them.

The birth of the History of Art as an academic discipline in the 19th century had a major impact in the acceleration of the debates on the arts, and provided a rich palette of formal options to the artists in the turn of the century, that wanted to position themselves in the history of their medium, making it move forward. In the same way, when an essay film shares its thought in images with the spectator, the new spectators and filmmakers obtain, explicitly but almost unnoticed, invaluable tools with which accelerate those same debates within their own medium, and they will be able to propose new solutions to old and new problems, expanding the research field of cinema. Consequently, and according to this, the essay film on art will be an extraordinary way of diffusion of ideas, of ways of thinking images and thinking in images, of interpreting them in an audio-visual manner, and of expanding the research fields of film, art, and film on art.

The essay film on art can serve explicitly some of the usual formulations of the essay film, or can propose new ones that are unique to it. It can propose essayistic portraits of visual artists, filmmakers or musicians, as they show films like *Jane B. par Agnès V.* (Agnès Varda, 1987), *The Last Bolshevik* (Chris Marker, 1992), or *Las variaciones Marker* (Isaki Lacuesta, 2007); these films are not a simple account of life facts and main artworks of an artist—as the ones practiced by didactical, hagiographic or nostalgic documentaries—, but a true mirror game in which the personality and artistic

contributions of the artist treated are traversed with the powerful tools of the essay film, to finally converge in a two-sided mirror: a portrait of the artist and his or her work, and at the same time a self-portrait of the filmmaker that rearranges the artist's materials, reading them in a second degree from his or her own creative universe.

The film can also have the explicit form of an essayistic self-portrait. In it, a filmmaker places him or herself on the screen as a creator, and traverses the chosen moments of his or her life in a game of revelation and concealment, as we have seen in the commented examples of Emmer –who limits his film production to his films on art in his final self-portrait, *Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte* (Luciano Emmer and Enrico Ghezzi, 2003), even if it is only one of his many creative lines–, or Jean-Daniel Pollet –who in *Contretemps* (1990) only chooses his essays, and not his many fiction films, apart from a brief allusion to his pet actor, Claude Melki–. Establishing links between the examples studied in the thesis, we can venture that the filmmaker that subjects her or himself to the auto-dissection –or joyful, ludic, psychoanalytical exhibitionism– of the self-portrait in film, makes it generally according to the formula “self-portrait as...”, giving the spectator the clue to the perspective preferred by the author to share his or her creative personality –a formula that could be translated in French as “autoportrait en...”, made explicit in a French film that is far from being an essay or even a self-portrait: *Pierre Paul Rubens. Autoportrait en Européen* (Jerôme Lambert and Philippe Picard, 2004)–. Therefore, Werner Herzog conveys a self-portrait as a walking filmmaker (*Selbsportrait*, 1986), Joris Ivens as a traveller filmmaker (*Une histoire du vent*, 1988), Godard as a melancholic filmmaker (*JLG/JLG – autoportrait de décembre*, 1995), Emmer as an art lover filmmaker (*Bella di notte*, 1997 and *Con aura senz'aura: viaggio ai confini dell'arte*, 2003), Alain Cavalier as a “filming” filmmaker (*Le filmeur*, 2005), or Alain Berliner as an insomniac filmmaker (*Wide awake*, 2006).

The filmmaker has, in addition, two further formulas taken from the classic uses of the essay film: the diary and the audiovisual notebook. The first one has as its only requirement, as we have seen, the calendar arrangement; but, excepted from this rule, all possible materials and forms are allowed, all structuration of images and ideas, as it happens in Jonas Mekas' cinema. The second one allows, as well, all formal proposal within the central aim of sharing with the spectator the process of gathering some of the

necessary materials for preparing a new film. This happens, with reflections of the author in voice over, in Pasolini's *appunti*, such as his *Appunti per un film sull'India* (1968), or *Appunti per un'Orestiada africana* (1970), in others by Godard such as his *Petites notes à propos du film 'Je vous salue, Marie'* (1983), or in Victor Erice's video notes for *El sol del membrillo* (1992), with written texts of his personal approach to his materials. Other ones does not have voice over or written texts and present themselves as raw materials for a film, with a minor essayistic status, as we saw with regard to Visconti's *Alla ricerca di Tazio* (1970), that focuses on the search for the boy that will disturb the Venetian peace of the protagonist. Only a few of these filmed or recorded notes will result in that final, perfectly built film they are supposed to be thinking in. Other "notes" will be born, indeed, as a film in its own means, playing with the clichés of this formula, as it happens in the central short-film of the collective Spanish film *Kanimambo* (2012), directed by Carla Subirana.

The essay film on art has, finally, a formula unique to it: the aesthetic dialogue between two creators. A filmmaker approaches an artist with a previous creative universe, and establishes a subjective dialogue in first person with their proposal, according to their aesthetic, political or religious convictions, ideally from their own previous and also recognizable aesthetic universe. From this starting point emerge two possibilities: the encounter of an author-creator with an artwork from the past, or the encounter with a living artist, with whom she or he can have a direct or deferred collaboration. The first case inherits the foundational confrontation of Flaherty before the *Guernica*, Storck before Paul Delvaux, Emmer before Giotto, but it adds expressive tools –ludic, analytical, experimental– that take this confrontation to the field of the thinking in an act shared with the spectator. The new confrontations will not have the exciting novelty of the pioneers, but the experience and virtuoso of those who invent new meanings in a moment of maturity of cinema: the new reading of Bouts' work by André Delvaux, of Rembrandt's by Greenaway, of Man Ray's by Oskar Alegria. Artworks become spaces to traverse as sign cities, as it makes explicit Samuel Alarcón's *La ciudad de los signos* (2009), with echoes to Barthes' *L'Empire des signes*. The filmmaker reads, animates, writes, stops, rewrites, enlarges, edits, reverses, draws or breaks up into fragments of *collage* the materials proposed by the first artist in his or her aesthetic synthesis of

reality, and reaches a new synthesis half way between suggestion and definition, potential and action, the work and its self-analysis.

But this dialogue, other than metaphorical, can be real: two authors can collaborate from their own recognizable aesthetic positions to build a reflection leading to a shared essay film. In the history of the film on art, this process was deliberately hidden: for instance, the realization of Longhi and Barbaro's *Carpaccio* was made through letters, a written correspondence between both authors that gave birth, little by little, in creative and collaborative conflict, to the radical formal decisions that would eventually convey the final film made public. Another *Carpaccio*, therefore, would have been possible: the recording of the process of making that film while it was being made, the story, shared with the spectator in an audiovisual way, of the development of a criterion about the filming, editing and showing of the paintings of the Venetian on a cinema screen, for a spectator, for a theater, for a future audience truly different from the specific one of a university conference in 1948. The story of a creative crisis and not only the solutions. This option, too advanced for their epoch –but only five years later it will be presented that splendid pioneer film, *Les statues meurent aussi* (1953)– has since some years ago truly successful examples, such as Lars Von Trier and Jorgen Leth's *The five obstructions* (2005). Some of the main recent examples of the encounter between filmmakers and painters also work according to this ambiguous model where the presence of the filmmaker and his or her mechanisms of enunciation and representation is hyper-visibilized, even if a voice over that explains the formal decisions is avoided: they are films such as Heusch's *Magritte ou la leçon de choses* (1960), Hazan's *A bigger splash* (1974), or Erice's *El sol del membrillo* (1992).

Losing this simultaneity, but keeping the shared reflection between two filmmakers, we also have the audiovisual adaptation of the epistolary format, symbolically begun by Marker in his opened letter to his French compatriots from the far Siberia, *Lettre de Sibérie* (1958), praised by Bazin as the crystallization of the essay film. Later on, this exchange has been used in several ways, from which perhaps the most interesting is the short audiovisual proposal that will be answered by an addressee, starting a kind of creative dialogue that has in the spectator an expected witness. A main example, as we

saw, is the audiovisual letter exchange between Víctor Erice and Abbas Kiarostami commissioned by the CCCB cultural center in Barcelona, 2006.

Among the possibilities of the essay film on art, I also propose to consider a kind of film that could be called “fictional essay films”. They are fiction films on art that avoid the *biopic* and also the adapted story that gave form to films such as *La belle noiseuse* (Jacques Rivette, 1991), making use of some of their basic resources, like the *tableau vivant*. For example, Aleksandr Sokurov’s *The russian ark* (2002) is built as a succession of *tableaux vivants* from the Hermitage Museum in Saint Petersburg, but arranged according to a thesis that synthesizes the aesthetic and political ideas of the author. In a 99 minute voyage through the history of Russian painting, its portraits of czars and members of the aristocracy, its preference for order and high culture, the author argues using a theatrical cicerone and an extremely expressive ending that the arrival of soviet Communism to Russia became its death sentence as a nation. An identical thesis, with close visual and narrative resources, was used by the same author in his *Hubert Robert* (1996), a film that relies on all the mechanisms of the essay film, including Sokurov’s own voice over. In other possible example, Jem Cohen’s *Museum hours* (2012), the director provides a perfect essay built through another voice over reflection on the masterpieces of Vienna’s Kunsthistorisches Museum, but changing drastically some of the central codes of the essay film –and being Cohen one of the main names of the essay film in America–: the reflections come from a fictional character, and this fictional character leads to a fictional story that serves as a narrative counterpoint outside the museum to the reflections on art, expanding the film structure to other directions, closer to conventional cinema. It would then be, we could say, a “hybrid essay film”.

The final experimentation stage of many of the essayist-filmmakers brought together in this thesis is the museum: when all cinema variables have been critically explored, they reveal the limits of cinematographic creation, and with them, the desire to overcome those limits. Beyond cinema, the art gallery and museum offer the possibility of trespassing boundaries, and the filmmaker finds him or herself soon with the opportunity to create in multiple screens, multiple simultaneous formats, and to explicitly contrapose art and cinema. The extremes become finally tied, the filmmaker

is symbolically accepted by the museum as an artist, but adding all expressive possibilities of cinema: from the *montage* to the device, from storytelling to the dialogue between the image and sound tracks. A new experimentation space is open, like the one film on art opened up to documentary in the mid-forties, and new filmmakers and artists will decide little by little on how to expand it. The film on art, and the film that includes art, as José Luis Guerín's magnificent example *La dama de Corinto* (2010), can then join the previous forms of moving image created for the art space, from experimental cinema to videoart, and reinvigorate all their elements involved: from the *racconto* to the essay, from the filmmaker to the museum, from the artist to the spectator.

RESUMEN

La presente tesis doctoral se compone de cuatro partes diferenciadas y complementarias. En primer lugar, una cartografía del cine sobre arte, principalmente de no ficción; en segundo lugar, una teorización y propuesta de filmografía de una nueva categoría que sería una suerte de culminación del género, el cine-ensayo sobre arte; en tercer lugar, una serie de estudios específicos de algunos film-ensayos sobre distintas artes visuales, valorando la especificidad del diálogo entre el cine y cada una de ellas; por último, una cuarta parte está compuesta por tres películas del autor que van adjuntas en DVD, y que establecen diversas relaciones y ecos con respecto a los temas tratados en la tesis.

En la cartografía del cine sobre arte que abordo en la parte primera, propongo una clasificación actualizada de las principales tendencias del género. De ella quedan excluidas metodológicamente algunas prácticas concretas como el cine experimental que hace uso de obras de arte previas, el videoarte, o el cine realizado por artistas, prácticas que no sólo necesitan otras herramientas de análisis diferentes a las empleadas aquí, sino que cuentan ya con una notable bibliografía en castellano, a diferencia del campo que propongo. Me centro aquí en el espacio de experimentación reivindicado desde fines de los años cuarenta por críticos y teóricos como Jean-Georges Auriol, André Bazin, Carlo Ragghianti o Henri Lemaître, espacio ratificado y apoyado por la UNESCO bajo la forma de una financiación directa para la celebración de congresos, publicaciones y archivos que promovieran este género dentro de los esfuerzos de reconstrucción de la Europa destruida tras la Segunda Guerra Mundial; espacio, en definitiva, que debería contribuir desde el campo de la cultura a la creación de nuevos pilares que permitieran el entendimiento mutuo. Numerosos de aquellos críticos, y otros más recientes, han aportado desde el principio diversas clasificaciones para las tendencias detectadas en la práctica libre de los cineastas. En mi estudio realizo una clasificación propia, razonada y matizada, a partir de algunas de ellas, guiado por una idea básica: algunos films de la historia del género, ya desde los años treinta, supusieron un hito que abrió una determinada línea de trabajo, y que tuvo además un cierto impacto teórico. Así pues, el estudio de cada una de las tendencias que propongo estará marcado por una obra principal, que dio lugar a dicha tendencia, y tras ella se comentarán

algunas de las obras posteriores que realizaron variaciones significativas sobre esa aportación inicial.

Tras un preludio inicial que desarrolla las citadas connotaciones políticas que envuelven el surgimiento del cine sobre arte a finales de los años cuarenta, su enorme impacto a nivel teórico y práctico, las tendencias que propongo son siete. La primera es la dramatización de la pintura inventada por Luciano Emmer, Enrico Gras, y Tatiana Grauding. En su film pionero *Racconto da un affresco* (1938), los tres directores proponían una traducción cinematográfica de los frescos de la Capilla Scrovegni de Padua, pintados por Giotto en el siglo XIV. En esta traducción, los cineastas tomaban una serie de decisiones radicales que causaron un gran impacto en el circuito de festivales y congresos donde fue proyectada la película: no filmar las obras reales, sino sobre fotografías, obviar toda explicación divulgativa, biográfica, histórica o estilística, de cada uno de los frescos usados, fragmentar a placer las escenas completas en detalles más pequeños, y sobre todo, servirse de la gramática cinematográfica del cine narrativo convencional –planos/contraplanos, fundidos encadenados, panorámicas, zoom, etc.– para ofrecer una lectura dramatizada de la vida de Cristo en la que los personajes pintados son utilizados como si fueran actores de carne y hueso. Esta tendencia, de enorme éxito teórico, tendrá una notable y numerosa descendencia, con ejemplos fundamentales de la historia del género como el *Van Gogh* (1948) de Alain Resnais, encargado de manera explícita bajo esta fórmula.

En una segunda tendencia, inaugurada por *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46), Henri Storck realiza una operación parecida a la de Emmer, pero ignorando toda dramatización lineal, y entregándose en su lugar a la libertad estructural de la poesía. Su película será entonces una navegación libre por el universo del pintor surrealista Paul Delvaux, construida a partir de un mecanismo preciso de movimientos de cámara y sugerencias de *raccord*, que tendrá por objeto no una narración, no un análisis estilístico, sino una traducción cinematográfica de un universo pictórico. Una obra de arte independiente a partir de otra obra de arte. Esta película tendrá un impacto decisivo en la escuela belga, una de las tres más importantes junto a la italiana y la francesa. Su influencia se dejará notar inequívocamente en películas belgas tan relevantes como *Magritte ou la leçon de choses* (Luc de Heusch, 1960) o *Met Dieric Bouts* (André

Delvaux, 1975), y algunas de sus decisiones formales claves, como el empleo de poesía para liberarse de lo narrativo y de lo divulgativo, aparecen en films cruciales como el *Guernica* (1950) de Alain Resnais y Robert Hessens.

Una tercera tendencia es una reacción explícita contra estas amplias libertades del cineasta con respecto a la obra de partida. El profesor Roberto Longhi y el teórico del cine Umberto Barbaro se unieron para crear dos películas en 1947-48, *Carpaccio* y *Caravaggio*, de las que sólo la primera nos ha llegado completa. Su idea del cine sobre arte es la de una intervención mínima del cineasta, dedicada en exclusiva a subrayar y ampliar detalles significativos para la explicación de un cuadro. Su modelo es deudor de la conferencia universitaria de historia del arte, realizada con diapositivas, y su cine es el modelo que seguirá, de manera consciente o no, el documental de historia del arte más habitual en televisión, con ejemplos mediocres pero también con ejemplos de gran calidad, como la serie *Beauté de la beauté* (1973-77), de Kijû Yoshida, así como de películas individuales como *L'archipel Carpaccio* (1978), de Pierre Samson.

Una cuarta tendencia es el análisis crítico por medio del cine. Se inicia simultáneamente con dos películas a la vez, en Italia y Bélgica, en 1948: *Deposizione di Raffaello*, de Carlo Ragghianti (realizada por Giuliano Betti) y *Rubens*, de Henri Storck y Paul Haesaerts. En esta tendencia se busca una conciliación más arriesgada de divulgación y cine: el historiador del arte empleará todos los recursos de la historia del cine con vistas a explorar la obra, sus influencias, sus rasgos de estilo, sus líneas de fuerza compositivas. Lejos de la voluntad de intervención mínima de la tendencia anterior, y también evitando la absoluta libertad de las dos primeras tendencias y su deriva hacia lo dramático o lo poético, en esta nueva propuesta, la obra de arte es sometida a todo tipo de operaciones visuales con vistas a estudiarlas con la mayor profundidad posible; una profundidad que llega, cuando esta tendencia se encuentre con las herramientas informáticas adecuadas, con el análisis con rayos X, como muestra la culminación de esta línea creativa, la serie *Palettes* (1988-2002) de Alain Jaubert.

En quinto lugar, y con herramientas expresivas propias, tenemos el film procesual. Es decir, el cine que se interroga sobre el proceso creativo filmando al artista trabajando. Con antecedentes en la serie *Las manos creadoras*, de los años veinte, donde veíamos a

artistas como Kandinsky o Calder creando obras para la cámara de Hans Cürliis, y con secuencias decisivas en los años cuarenta, como la del ralentizado de Matisse pintando en el *Henri Matisse* (1946) de François Campaux, el punto de arranque definitivo es sin duda la célebre *Visita a Picasso* (1950) de Paul Haesaerts, co-director dos años antes de la aclamada *Rubens*. En este film, el historiador del arte belga inventa el dispositivo del vidrio transparente a través del cual vemos al malagueño trazar ante nuestros ojos formas que devienen otras formas, en un planteamiento que identifica acto de creación y gesto del pintor que será retomado explícitamente por Hans Namuth para su *Jackson Pollock 51* (1951) o sobre todo, adaptado a papeles especiales, en *Le mystère Picasso* (1956) de Henri-Georges Clouzot. En otras opciones creativas, el gesto ya no será lo fundamental, y el cineasta se interesará por cuestiones como las estrategias políticas del artista para llevar a cabo su obra (*Christo in Paris*, Deborah Dickson, Susan Froemke, Albert y David Maysles, 1990) o las reflexiones teóricas que preceden la realización plástica (*Tan antiguo como el mundo*, Nayra y Javier Sanz Fuentes, 2011), abriendo el film procesual a otras posibilidades. Esta es una tendencia que permite interrogarse sobre el efecto de la intromisión de la cámara en el proceso creativo íntimo de un artista, y que se resuelve con mayor o menor éxito, envuelto en acusaciones de pérdida irremediable de calidad de la obra presentada ante la cámara. Un ejemplo clave para acercarse a esta problemática es el film *Gerhardt Richter painting* (2011) de Corinna Belz, donde el pintor acaba declarando explícitamente su imposibilidad de pintar nada de valor al saberse observado por la directora.

Una sexta tendencia se adentra en la manera de representar al artista en el cine de ficción, lo cual ocurre, en la práctica totalidad de los casos, bajo la fórmula del *biopic* – sea de artista real o de uno imaginario–. El *biopic* es el marco convencional en el que cabe la relectura global de los elementos involucrados en las tendencias anteriores: la biografía del artista, el recorrido por la obra, la manera de filmarla, fragmentarla, la representación del acto creativo, y cómo reconstruirlo. Las decisiones formales de los directores en el cine de ficción, por ejemplo al reconstruir un proceso creativo, ya no son gratuitas, y ello nos permite comprender mejor las opciones que le vienen impuestas a los directores de no ficción al entrar en los estudios de los artistas. De esta tendencia, la única estudiada en profundidad en la bibliografía en castellano, me detendré

principalmente en las transgresiones a los clichés clásicos del género, transgresiones que rozan con el género del cine-ensayo desde el lado de la ficción. Transgresiones como el uso consciente de anacronismos, como ocurre en el *Caravaggio* (1986) de Derek Jarman, de intromisión de formatos de televisión que provocan un distanciamiento de la ficción, como el reportaje en el *Edvard Munch* (1974) de Peter Watkins, o las grietas en vídeo digital dentro de *Jacquot de Nantes* (1991) de Agnès Varda; también la reconstrucción dramática libre de obras de arte a partir de sus personajes pintados, como hace Greenaway en su *Nightwatching* (2007), o la utilización de la vida y obra de un artista como campo de experimentación formal y narrativa, como ocurre en *Egon Schiele. Exzesse* (Herbert Vesely, 1981), *Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon* (John Maybury, 1998), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) o *Klimt*, Raúl Ruiz, 2006), culminando en una filmografía que es casi una suma de todas las transgresiones posibles del *biopic* de artista, la del cineasta inglés Ken Russell.

La primera parte de la tesis se cierra con una coda dedicada a la banda de sonido en el cine sobre arte. Divido mi análisis en los elementos constitutivos de esta banda de sonido –la música, el sonido, el silencio, y la voz–, y estudio las opciones formales tomadas por algunos de los principales autores que se han dedicado a este campo desde los años cuarenta: compositores como André Souris o Roman Vlad, cineastas como Carlo Ragghianti, Alain Resnais o Alain Jaubert, o historiadores del arte como Camón Aznar. Opciones enmarcadas en las consideraciones generales de dos de los mayores especialistas en la relación entre sonido e imagen, Pierre Schaffer y Michel Chion, a las que se unen los deseos de un cine sonoro contrapuntístico de Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov, los tres cineastas soviéticos que publicaron en 1928 su Manifiesto del Sonido.

Las dos siguientes partes de la tesis están consagradas a mi propuesta de una séptima tendencia, el cine-ensayo sobre arte. Esta opción surgiría del encuentro entre dos tradiciones teóricas y prácticas, la del cine sobre arte y la del cine-ensayo. Encuentro que permitiría, de una vez por todas, solucionar un problema teórico enquistado en las aportaciones críticas sobre esta materia desde hace décadas: con esta fórmula, las películas de más marcada originalidad y resistencia a clasificaciones encuentran un

marco común en el que poder estudiarlas en base a unos determinados parámetros, los del cine-ensayo, cuya teorización sistemática es muy reciente. Con ésta fórmula, films considerados como “proteicos” e “inclasificables”, o directamente ignorados en los libros principales sobre la materia, al no poder reunirlos en ninguna de las tendencias propuestas, adquieren una nueva luz. Y no son films menores; se trata de películas que suponen la cima del cine sobre arte desde sus inicios: *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais y Chris Marker, 1953), *Con Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975), *Van Gogh à Paris...Repérages* (André Labarthe, 1988), *Une histoire de vent* (Joris Ivens y Marceline Loridan, 1988), *Hubert Robert. Una vida afortunada* (Aleksandr Sokurov, 1996), *Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte* (Luciano Emmer y Enrico Ghezzi, 2003), *Rembrandt's j'accuse* (Peter Greenaway, 2008) o *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012).

En esta segunda parte de la tesis intento una teorización y una filmografía básica de esta tendencia. Teorización que parte de las características del ensayo literario, fotográfico y audiovisual, contrastándola con los debates teóricos y búsquedas prácticas del cine sobre arte. La filmografía, por su parte, va clasificada a partir de algunas de las fórmulas principales del cine-ensayo, pero también de otras que le son únicas. El film-ensayo sobre arte, según esta acotación tentativa, derivaría de las experimentaciones formales de la primera época del cine sobre arte, ante todo de la “tendencia poética” con el resultado de una obra única cada vez, que encontraría su forma a partir de su contenido; contaría con una figura autoral que manipularía los materiales convocados de manera ostensible, compartiendo con el espectador, de uno u otro modo, el proceso de construcción de la propia película. Un cineasta, en síntesis, se posicionaría delante de una obra de arte o artista, y ensayaría traducir su universo plástico al de la imagen en movimiento, compartiendo con el espectador el proceso de traducción, las decisiones adoptadas o abandonadas. En el ensayo, el autor no repite de manera acrítica moldes o fórmulas anteriores: la música, la voz, el montaje, la iluminación, los movimientos de cámara, la fragmentación de la obra de partida,...todas y cada una de las variables convocadas en un film sobre arte están repensadas de manera crítica y se aportan soluciones únicas para el nuevo film. El cineasta es un guía, pero un guía de carne y hueso, humano, que cuestiona y se cuestiona el efecto o la pertinencia de sus decisiones,

pero que deja desarrollarse con la libertad, ironía y honestidad de Montaigne el flujo de sus asociaciones mentales en primera persona.

El cine-ensayo sobre arte comparte algunos modos con el cine-ensayo general: por ejemplo, el retrato, el autorretrato, el diario, el cuaderno de apuntes. Pero sólo los referidos al propio autor serán idénticos al cine-ensayo general. En la tesis analizo con detenimiento una película, *Jane B. par Agnès V.* (Agnès Varda, 1987), y también la diferencia cualitativa que existe entre un retrato ensayístico de una persona corriente, como puede ser la japonesa Koumiko Muraoka en *Le mystère Koumiko* (1965) de Chris Marker, y *El último bolchevique* (1992), el retrato del cineasta ruso Aleksandr Medvedkine también por Marker. En el primer ensayo, la mujer es un maniquí utilizado por el cineasta para dar cuerpo a una idea, la del nuevo Japón de modernidad acelerada de los años sesenta, con todas sus contradicciones. No sabemos si queda algo de verdad de la propia Koumiko en la propia película, que sabemos que no es, como pretende la película, una japonesa encontrada al azar en Japón, sino una amiga de un miembro del equipo de Marker. En el segundo caso, la figura del cineasta Medvedkine ya no funcionará de la misma manera: tiene una trayectoria relativamente conocida y una historia de amistad notable con el autor, y el film se construirá de una manera mucho más ambiciosa: será a la vez retrato de Medvedkine como persona y como cineasta, análisis fílmico de su filmografía, y llave con la que abrir, de un lado, las contradicciones del cine soviético, y de otro, las contradicciones del propio experimento soviético, justo después de su caída.

El cine-ensayo sobre arte tiene también otras formas particulares, que he reunido bajo la denominación de “diálogo estético”. Diálogo metafórico de un cineasta con la propuesta estética de un artista del pasado –como *Con Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975), *Le roi Rodin* (Alain Fleischer, 2002), *Rembrandt's j'accuse* (Peter Greenaway, 2008), *Tira tu reloj al agua* (Eugeni Bonet, 2004), *La ciudad de los signos* (Samuel Alarcón, 2009), o *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012)–, diálogo real y directo de un cineasta con un artista vivo para construir una obra común –como *A bigger splash* (Jack Hazan, 1974), *El sol del membrillo* (Víctor Erice, 1992), o *Las cinco condiciones* (Lars von Trier y Jorgen Leth, 2003)–, diálogo real y diferido de un cineasta con otro cineasta al escribirse cartas audiovisuales, dando forma a un proyecto común –como la

emocionante conversación llevada a cabo por Erice y Kiarostami en España en 2006, o el proyecto *Correspondencias* de 2011—.

Como coda a esta segunda parte de teorización y propuesta de filmografía, una posible derivación del cine-ensayo sobre arte: la entrada del cineasta en el propio espacio del arte. Una vez que el cineasta ha explorado de manera crítica todas las variables a su disposición dentro del dispositivo cinematográfico, éste revela sus límites, y así, el cineasta comprende que debe someterse a una serie de compromisos: la pantalla única y de formato estándar, el avance de la obra en una sola dirección, o la imposibilidad de interactividad por parte del espectador. Algunos de los principales ensayistas han decidido superar estas barreras aceptando invitaciones por parte de museos y galerías, como Chris Marker, Agnès Varda, Harun Farocki o Chantal Akerman. En España, uno de los mejores ejemplos, en el cual me detengo en la tesis, fue el de la exposición *La dama de Corinto* (2010) de José Luis Guerín, en el Museo Esteban Vicente de Segovia. En ella están presentes muchas de las reflexiones sobre este paso de los ensayistas al museo, pero además hay una reflexión explícita sobre los mecanismos y los espacios del cine y del arte, sobre sus respectivos mitos, dispositivos, públicos.

Una tercera parte de la tesis está dedicada a una serie de análisis específicos de film-ensayos sobre diversas artes, lo cual permite investigar los recursos que moviliza el cine para representar el resto de artes. Se trata de cinco estudios enmarcados de nuevo por un preludio y una coda. El preludio está dedicado a Luciano Emmer, cineasta pionero en los años treinta que será a su vez uno de los mayores exponentes del paso al film-ensayo, cuando a partir de finales de los años ochenta comience a releer sus propias imágenes en primera persona, con obras tan significativas como *Bella di notte* (1997), *Incontrare Picasso* (2000) o *Con aura...senz'aura: viaggio ai confini dell'arte* (2003). La coda se acerca a las herramientas empleadas por el cine-ensayo en su tarea de relectura crítica de las imágenes del poder. Utiliza para ello tres películas sobre el franquismo, nazismo y comunismo soviético: *Caudillo* (1977) de Basilio Martín Patino, *Brutalidad en piedra* (1961), de Alexander Kluge y Peter Schamoni, y *María, una elegía campesina* (1988), de Aleksander Sokurov. A través de estas películas, que releen críticamente las imágenes que tres regímenes totalitarios construyeron para asegurar su legitimidad, accedemos a uno de los mecanismos clave del cine-ensayo: su papel como

incitador de la participación activa del espectador en la lectura de las imágenes que le rodean en su vida cotidiana.

Los cinco estudios centrales de esta tercera parte se acercan a la representación de cinco artes de características diferentes: escultura, pintura, arquitectura, fotografía e ikebana. Los cinco obedecen a una misma estructura de análisis: un apunte biográfico del autor y su filmografía, los recursos ensayísticos de la película, un breve resumen del tema de la película desde la perspectiva de la historia del arte y una conclusión. El primer ensayo, *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais y Chris Marker, 1953), parte de la escultura africana como objeto de estudio para comenzar enseguida a preguntarse por la distorsión operada en ellas por el mundo occidental: desde la tienda de curiosidades en que se vende al tipo de museo en el que se almacenan, desde la distorsión operada en la propia cultura que las produce a la dominación política que somete por las armas a sus autores. La película se replantea estas distorsiones e intenta reinsertar estas obras en el conjunto de formas, paisajes, y tradiciones a que pertenecen, y los recursos movilizados para presentarlas en la pantalla son una auténtica lección de las posibilidades de la filmación de escultura en cine.

El segundo ensayo es *Hubert Robert, una vida afortunada* (Aleksandr Sokurov, 1996). En él, el cineasta ruso se aproxima a la obra del pintor francés del siglo XVIII Hubert Robert, célebre pintor de ruinas clásicas, para mirarse en ella como en un espejo. Sokurov propone un recorrido visual de sus obras del Hermitage filtrada por su fe, su condena inequívoca al Comunismo soviético, y su elegía por una Rusia clásica de tradición europea perdida a causa de la revolución bolchevique, todo ello reunido en su reconocible estética cinematográfica, que tiene su principal base en la perspectiva invertida de los iconos teorizada por Pavel Florenski.

El tercer ensayo, sobre arquitectura, está dedicado al film *Apuntes de Frank Gehry* (Sydney Pollack, 2005). En él, el cineasta parte de su extrema perplejidad ante la última obra de su amigo arquitecto Frank Gehry, nada menos que el Museo Guggenheim de Bilbao, para interrogarse acerca del misterio de la creación de una obra así. Pollack se plantea el film como una forma de conocimiento, una forma de aprender cuyo proceso comparte con el espectador. El cineasta tantea la forma adecuada de filmar el

Guggenheim –sus superficies pictóricas, sus interiores sinuosos– y, a la vez, de interrogarse sobre el proceso y sobre su impacto en la evolución de la arquitectura contemporánea, y ello deviene en sí mismo un espejo del propio proceso de creación del film-ensayo al que asistimos, y de las nuevas formas de narración audiovisual que éste permite.

Un cuarto ensayo está dedicado a la fotografía, a partir de la película de Harun Farocki *Stilleben* (1997). Su objeto de estudio es la fotografía publicitaria, leída desde un soporte teórico que va de Marx a Barthes, y el autor la hace dialogar con la tradición pictórica del bodegón. El alemán contrapone planos de bodegones pintados con el rodaje de las sesiones fotográficas de diversos anuncios, que transfiguran para el consumo de masas objetos como quesos, relojes, cervezas. A diferencia de los films de la mayoría de tendencias del cine sobre arte, Farocki graba los marcos de los cuadros, acentuando su materialidad, su condición de objetos que pueden venderse, con los que se puede especular. El autor, uno de los principales ensayistas alemanes, interroga la fotografía desde la historia de la pintura, y ambas desde las herramientas del cine, y sabe exactamente cómo grabar, cómo equilibrar uno y otro tipo de imagen en el montaje, cuándo hablar y cuando dejar escuchar, para hacer llegar su mensaje nítidamente.

Un quinto y último estudio tiene por objeto la tradición artística japonesa del ikebana, a partir de la película del mismo nombre que el cineasta Hiroshi Teshigahara rodó en 1956. *Ikebana* comienza con el aspecto de un documental clásico sobre arte, entre pedagógico y publicitario, centrado en presentar la escuela dirigida por el padre del director, una de las más aclamadas del país. Pero enseguida la película gana en complejidad, e Hiroshi, que será uno de los principales renovadores del cine japonés sobre todo a partir de la década de 1960, comienza a jugar con su tema de maneras verdaderamente virtuosas, moviéndose con facilidad entre la práctica totalidad de tendencias del cine sobre arte: del cine divulgativo al análisis crítico, del cine procesual al cine de animación, para terminar con un decidido alegato en contra de la bomba atómica, y del papel del arte en la regeneración moral del mundo tras la Segunda Guerra Mundial; tesis que convierte la película, en mi opinión, y con matices, en un notable film-ensayo.

La cuarta y última parte de la tesis consiste en tres películas sobre arte que he desarrollado durante el período de realización de esta tesis, y en diálogo directo con ella. Las tres van adjuntas en un DVD, y sobre ellas apporto algunas breves notas escritas, además de sus fichas técnicas y sinopsis. Las tres han pasado por festivales nacionales e internacionales, y siguen siendo proyectadas en museos, galerías de arte, o universidades, tanto en Europa como en Latinoamérica o Norteamérica. Con ellas pretendo demostrar que es posible y no excesivamente complicado que con las herramientas actuales un historiador del arte pueda presentar, además de un ensayo escrito sobre su tema de investigación, un ensayo audiovisual que expanda el alcance de sus investigaciones. Además, las tres han servido como laboratorio donde poner a prueba de manera práctica algunas de mis intuiciones teóricas, para precisarlas o rechazarlas. *El jardín imaginario* es un medimetro de 51 minutos realizado en 2011 y estrenado en 2012 en el festival Documenta Madrid. Su tema es el *art brut*, y se presenta bajo la forma de un film-ensayo sobre arte que se autoanaliza a sí mismo como tal. *Las variaciones Guernica* es un cortometraje de 26 minutos realizado también en 2011, e igualmente estrenado en 2012 en el mismo festival. Se interroga sobre la banalización del cuadro de Picasso en la actual cultura de masas e intenta recuperar, con algunas herramientas del ensayo –el montaje de materiales heterogéneos e inesperados para establecer un relato nuevo sobre un tema viejo– algo de su intención original de cruda denuncia. *En contrapicado, el mar* es un cortometraje de 25 minutos realizado en 2013 y estrenado en el festival Arte Mare de Córcega en noviembre del mismo año. Es un film procesual que se pregunta por muchas de las cuestiones tratadas en el artículo dedicado a esta tendencia en mi tesis, pero ante todo de la imposibilidad de filmar el acto creativo; este acto, que sólo puede ser grabado en sus gestos externos y reconstruido a posteriori en los internos, es el espacio en el que el cineasta puede movilizar todos los recursos expresivos de un siglo de historia del cine, y a la vez pensarse a sí mismo como arte.

SUMMARY (ENGLISH)

The present doctoral thesis is composed of four different and complementary parts. The first is a cartography of the film on art, mainly devoted to non fiction cinema; the second is a theorization and a filmography proposal for a new category that would constitute a specific culmination of the genre, the essay film on art; the third consists of several studies of essay films on visual arts, considering the specificity of the dialogue between cinema and each of them; fourth and last, the thesis is presented with three films on art directed by the author, in DVD format, that establish diverse echoes with regard to the matters treated in the thesis.

In the cartography of the film on art I discuss in the first part, I propose an updated classification of the main trends of the genre. Some specific practices are methodologically excluded from it such as videoart, experimental cinema that uses previous artworks, and cinema made by artists, practices that not only need different analytical tools from the ones used here, but also have a considerable bibliography in Spanish, unlike the field I propose to explore in these pages. I focus here in the space of experimentation claimed since the forties by film critics and theoreticians such as Jean-Georges Auriol, André Bazin, Carlo Ragghianti or Henri Lemaître, a space ratified and supported by the UNESCO, that provided a funding for international academic congress or publications that contribute to promote this genre in the context of the Europe reconstruction efforts after the Second World War; a space in short, that would contribute from the field of culture to the creation of new pillars that would eventually improve mutual understanding. Many of those critics, and some others in the following decades, have essayed different classifications of the main trends detected among the filmmakers' practices. In my study I propose an updated, argued classification, supported in several of those previous ones, guided by a basic principle: some films in the history of the genre, since the late thirties, were landmarks that opened up new working possibilities for filmmakers, as well as having a certain theoretical impact in contemporary debates. Therefore, the study of each one of the trends I propose is marked by the main film that started it, followed by some other films that, taking its path, gave birth to important later variations on that original idea.

After an initial prelude developing the aforementioned political connotations that surround the beginning of the film on art at the end of the forties, as well as its

considerable theoretical and practical impact, the trends I propose are seven. The first one is the dramatization of painting invented by Luciano Emmer, Enrico Gras, and Tatiana Grauding. In their pioneer film *Racconto da un affresco* (1938), the three directors proposed a cinematographical translation of Padova's Capella Scrovegni frescoes, painted by Giotto in the 14th century. In this translation, the filmmakers took diverse radical decisions that caused a huge impact in the film and academic milieu where the film was projected: not filming the real paintings but photographic reproductions, avoiding all divulgative, biographical, historical or stylistic explanation of all the frescoes used, framing the complete images into smaller details, and most of all, the use of conventional cinema's film grammar –shot / reverse angle, dissolves, tilts, or zooms– to offer a dramatized reading of Christ's life, in which the painted characters are used as if they were real life actors. This creative trend of enormous success had a notable heritage, with fundamental titles of the genre such as Alain Resnais' *Van Gogh* (1948), explicitly commanded to follow Emmer's proposal.

In a second trend, inaugurated with *Le monde de Paul Delvaux* (1944-46), Henri Storck provides a similar operation to Emmer's, but avoiding all linear dramatization, and structuring the film with the freedom of poetry. His film is, therefore, a free traverse through the universe of Surrealist painter Paul Delvaux, built as a precise mechanism of camera movements and raccord suggestions, its aim being not a narration, not an style analysis, but a free audiovisual translation of a pictorial universe. An independent artwork after another artwork. This film had a decisive impact on the Belgian school, one of the three main ones together with the Italian and the French. Its influence can be undoubtedly traced in Belgian films as relevant as *Magritte ou la leçon de choses* (Luc de Heusch, 1960) or *Met Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975), and some of its main formal decisions, such as the use of poetry to avoid the dramatical and the pedagogical, can also be found in crucial later films on art such as Alain Resnais and Robert Hessens' *Guernica* (1950).

A third trend is an explicit reaction against these proposals, considered too disrespectful on the part of the filmmaker towards the original artwork. Art historian Roberto Longhi and film theorician Umberto Barbaro joined forces to create two films in 1947-48, *Carpaccio* and *Caravaggio*, from which only the first has survived complete to our

days. Their idea of the film on art is that of a minimum intervention by the filmmaker, devoted exclusively to underlining and amplifying relevant details of the painting to defend an analysis. This model inherits the Art History conference at the university, made with the support of slides, and their proposal will be inherited in its turn – consciously or not– by some of the most interesting television series on art, such as the Japanese *Beauté de la beauté* (1973-77), by Kijû Yoshida, as well as individual films such as Pierre Samson's *L'archipel Carpaccio* (1978).

A fourth trend is the critical analysis through the medium of film. It starts simultaneously with two films, one Italian, one Belgian, in 1948: Carlo Ragghianti's *Deposizione di Raffaello* (directed by Giuliano Betti) and Henri Storck and Paul Haesaerts' *Rubens*. In this trend, a more demanding conciliation between the pedagogical and the cinematic resources is sought: the art historian will make use of all expressive resources of the history of cinema with the aim of exploring the artwork, its influences, style, or compositional force lines. Far from the extreme carefulness of the previous trend, but also avoiding the complete freedom of the first two and their dramatical or poetical results, in this new proposal the artwork is read with all kinds of visual operations in order to achieve a study as deep as possible; and this depth will arrive when this trend meets with the proper informatic tools, such as the X-Ray analysis, as it shows the culmination of this creative line in Alain Jaubert's series *Palettes* (1988-2002).

On the fifth place, with its own expressive tools, we have the processual film: the film that questions the creative process by filming the artist at work. With ancestors as *The creative hands* series, in the twenties, where we saw artists as Kandinsky or Calder creating artworks for filmmaker Hans Cürliis, and with decisive contributions in the forties, such as the slow motion sequence of Matisse painting in François Campaux's *Henri Matisse* (1946), the crystallisation of a definite trend is the famous *Visite to Picasso* (1950) by Paul Haesaerts, co-director two years before of the acclaimed *Rubens*. In this film, the Belgian art historian discovers the transparent device through which we can see the Spanish painter tracing before our eyes forms that derive from other forms, within an implicit declaration that identifies the creative act with the gesture of the painter at work; an identification that will be assumed by Hans Namuth

for his *Jackson Pollock 51* (1951) and especially in Henri-Georges Clouzot's *Le mystère Picasso* (1956). In other options within the processual film, the gesture ceases to be the essence of the creative process, and the filmmaker will be interested in other matters, such as the artist's political strategies in order to get his work realised (*Christo in Paris*, Deborah Dickson, Susan Froemke, Albert and David Maysles, 1990) or the theoretical reflections that precede the practical work (*Tan antiguo como el mundo*, Nayra and Javier Sanz Fuentes, 2011), opening up the processual film to a wider range of possibilities. This is a trend that forces us to question the role of the camera inside the intimate space of the artist, the effect of this interference, that is usually solved in a more or less successful sense, but always surrounded by accusations of inevitable loss of quality of the filmed artworks. A key example regarding this conflict is Corinna Belz's film *Gerhardt Richter painting* (2011), where the painter has to finally confess the impossibility of painting anything of interest while being observed by director's camera.

A sixth trend considers the representation of the artist in fiction film, a subject that happens most of the time within the form of the *biopic* –of a real or imaginary artist–. *Biopic* is the conventional frame in which all the problematics of the previous trends can be read under a new light: the artist's biography, the approach towards the artwork, how to shoot it, how and why should they be chosen specific details; and also the creative process: how to shoot it, how to reenact it for the screen using the scarce information available left from the past by the real artist. The formal decisions of the fiction film directors, for instance, with regard to the mentioned reenactment of the creative process, are not gratuitous, they are carefully prepared, and this allows us to better understand the available options that non fiction filmmakers find imposed while entering into the artists' ateliers. With regard to this trend –the only one deeply studied in Spanish bibliography–, I will mainly focus on several transgressions to the classical clichés of the genre, transgressions that reach the essay film genre from the side of the fiction. Transgressions such as the conscious use of anachronisms in Derek Jarman's *Caravaggio* (1986); of interferences of formats or styles that provoke a rupture of the fiction in films such as Peter Watkins' *Edvard Munch* (1974) or Agnès Varda's *Jacquot de Nantes* (1991); also the free dramaturgical reconstruction of the painted characters of

ancient artworks, as he does Peter Greenaway in his *Nightwatching* (2007), or the use of the life and work of an artist as a formal and narrative experimentation field, as it happens in *Egon Schiele. Exzesse* (Herbert Vesely, 1981), *Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon* (John Maybury, 1998), *Goya en Burdeos* (Carlos Saura, 1999) or *Klimt* (Raúl Ruiz, 2006), culminating in a filmography that is almost a resume of all possible transgressions of the artist's *biopic*, the one of English filmmaker Ken Russell. Beyond these transgressions of the *biopic*, there is also a form in fiction film that makes use of several tools of the essay film, resulting in what could be called "fictional essay films", with important examples such as *Russian ark* (Aleksandr Sokurov, 2002) or *Museum hours* (Jem Cohen, 2012).

The first part of the thesis ends with a coda, devoted to the possibilities of the soundtrack in the film on art. I divide my analysis of the soundtrack in its constitutive elements –music, sound, silence and voice–, and I study the formal options taken by some of the main authors involved in this field since the forties: composers like André Souris or Roman Vlad, filmmakers as Carlo Ragghianti, Alain Resnais or Alain Jaubert, or art historians like Camón Aznar. Options framed by the general considerations of two of the main specialists with regard to the relation of sound and image: Pierre Schaffer and Michel Chion, to whom I add the desires of a truly contrapuntal sound cinema written in their 1928 Sound Manifesto by soviet filmmakers Eisenstein, Pudovkin and Alexandrov.

The two following parts of the thesis are consecrated to my proposal of a seventh trend, the essay film on art. This option would be born of the encounter between two theoretical and practical traditions: the film on art and the essay film. This encounter would allow, once and for all, a possible solution to a theoretical problem unresolved in the critical contributions to this subject in decades. With this formula, some of the most personal films, some of the most original and resistant to classifications, find a common frame in which they can be studied according to certain common criteria: those of the essay film, a field that has a very recent systematic theorization. With this formula, films considered as “proteic” and “unclassifiables”, when not openly ignored in the main books of the matter for not allowing classifications in any of the trends proposed, gain a new light. And they are not minor films; they are some of the landmarks of the

film on art since its origins as a genre: *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais and Chris Marker, 1953), *Met Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975), *Van Gogh à Paris...Repérages* (André Labarthe, 1988), *Une histoire de vent* (Joris Ivens and Marceline Loridan, 1988), *Hubert Robert. A fortunate life* (Aleksandr Sokurov, 1996), *Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte* (Luciano Emmer and Enrico Ghezzi, 2003), *Rembrandt's j'accuse* (Peter Greenaway, 2008) or *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012).

In the second part of the thesis, I provide a theorization of this trend. These theorizations will be based upon the characteristics of the literary, photographic and audiovisual essay, putting it in relation to the theoretical debates and practical researches of the film on art. The filmography is classified according to some of the main formulas of the essay film, but also to others unique to this new space. The essay film on art, in this tempting proposal, would originate in the formal experimentations of the first epoch of the film on art, specially from the “poetic trend” that always resulted in unique works that found their form according to their contents; these films are conceived by an author that manipulates his or her materials in an evident way, sharing with the spectator, in one way or another, the process of building up the film. A filmmaker, in conclusion, would place him or herself before the artwork, and would essay to translate her or his aesthetic universe to that of the image in motion, sharing with the audience the translating process, the taken or abandoned decisions. In the essay, the author does not acritically make use of former molds or formulas: the music, voice, editing, illumination, camera movements, fragmentation of the artwork... every variable of the film on art are critically rethought and receive unique solutions in every new film. The filmmaker is a guide, but an embodied, human one that questions the effect or pertinence of his or her decisions, and that allows them to develop with the freedom, irony and honesty of Montaigne the flow of first person mental associations.

The essay film on art shares some formulas with the general essay film: for instance, the portrait, the self-portrait, the diary, the notebook. But only those referred to the own author-filmmaker are identical to those of the general essay film. In the thesis I analyse a film, *Jane B. par Agnès V.* (Agnès Varda, 1987), but also the qualitative difference that exists between an essayistic portrait of any person, as can be the Japanese Koumiko

Muraoka in Chris Marker's *Le mystère Koumiko* (1965), and another film of the author, *The last Bolshevik* (1992), that delivers a portrait of Russian filmmaker Aleksandr Medvedkine. In the first of both films by Marker, the woman is understood as a conceptual mannequin that the filmmaker dresses with an idea: she embodies the new hyper-technological Japon of the sixties, with all its contradictions. We do not know if any truth remains in the film with regard to the real Koumiko, whom we now know is not the woman found by chance in the streets that the film pretends, but a friend to one of the people of Marker's crew. In the second example, the figure of Medvedkine will not act in the same sense: he has a recognizable career and a long-time friendship with the author and the film is built in a much more ambitious manner: it will be at once a portrait of Medvedkine as a person and as a filmmaker and filmic analysis of his filmography, and the key to open, on one hand, the contradictions of soviet cinema, and on the other, the contradictions of the whole soviet experiment right after its final failure.

The essay film on art also has other particular formulas that I have gathered under the denomination of "aesthetic dialogue": metaphorical dialogue of the filmmaker with the aesthetic proposal of an artist of the past –such as *Met Dieric Bouts* (André Delvaux, 1975), *Le roi Rodin* (Alain Fleischer, 2002), *Rembrandt's j'accuse* (Peter Greenaway, 2008), *Tira tu reloj al agua* (Eugeni Bonet, 2004), *La ciudad de los signos* (Samuel Alarcón, 2009), or *La casa Emak Bakia* (Oskar Alegria, 2012)–, real and direct dialogue of a filmmaker with a living artist in order to build a common artwork –such as *A bigger splash* (Jack Hazan, 1974), *El sol del membrillo* (Victor Erice, 1992), or *The five obstructions* (Lars von Trier and Jorgen Leth, 2003)–, and real but differed dialogue between two filmmakers when they share audiovisual letters, giving birth to a common project –like the successful conversation between Erice and Kiarostami in 2006, or the 2011 project *Correspondencias*–.

As a coda to this second part of the theorization and filmography proposal, a possible derivation of the essay film on art: the arrival of the filmmaker to the art space. Once the filmmaker has explored in a critical manner all available variables of the film device, it unveils its limits, and so, the filmmaker understands that he or she is limited by several obligations: the standard format, non multiple screens, the development of

the film in one inevitable direction, and avoiding any interaction of the audience. Some of the main audiovisual essayists have decided to overcome these boundaries by accepting museum or gallery invitations, like Chris Marker, Agnès Varda, Harun Farocki or Chantal Akerman. In Spain, one of the best examples, that I consider in my thesis, is José Luis Guerín's exhibition *La dama de Corinto* (2010) for the Esteban Vicente Museum in Segovia. In it many of the main reflection of this arrival of the filmmakers to the art space can be found, but there is also an explicit reflection on the mechanisms and spaces of cinema and art, and of their shared or differing myths, devices, and audiences.

The third part of the thesis is devoted to a series of specific analyses of essay films on various arts, allowing us to consider the various resources used by cinema when it comes to represent any of them. It is composed of five studies, framed once more by a prelude and a coda. The prelude is devoted to Luciano Emmer, pioneer filmmaker of the thirties, as we saw, that will also be one of the main pioneers of the essay film on art, when in the eighties he started reading his own images of the past in first person, with truly significant films such as *Bella di notte* (1997), *Incontrare Picasso* (2000) or *Con aura...senz'aura: viaggio ai confini dell'arte* (2003). The coda considers the tools used by the essay film in its task of a critical reading of the images of political power. I use for this analysis three films on Franquism, Nazism, and soviet Communism: *Caudillo* (1977) by Basilio Martín Patino, *Brutality in stone* (1961), by Alexander Kluge and Peter Schamoni, and *María* (1988), by Aleksander Sokurov. Through the examples of these films, that read through a new perspective the images that these three totalitarian regimes built to assure their legitimacy, we arrive to one of the main mechanisms of the essay film: its role as an encouraging factor that leads towards the active participation of the audience in the reading of the images that surround them in their quotidian life.

The five central studies of this third part approach the representation of five visual arts composed by different characteristics: sculpture, painting, architecture, photography and ikebana. All five are structured according to a similar criteria: a brief biographical note on the author and his filmography, the essayistic resources of the film, a brief resume of the subject from the perspective of the History of Art, and a conclusion. The first essay, *Les statues meurent aussi* (Alain Resnais and Chris Marker, 1953), considers the

distortions operated on African sculpture by the Western world: from the decoration stores in which they are sold to the specific kind of museum in which they are accepted, from the cultural distortion operated in the countries that produce them to the political domination of their populations. The film considers these distortions and essays to retrace the artworks in the original ensemble of forms, landscapes and traditions to which they belong, and the resources used to convey this task cinematographically are a true lesson of the possibilities of filming sculpture for the screen.

The second essay is *Hubert Robert, a fortunate life* (Aleksandr Sokurov, 1996). In it, the Russian filmmaker approaches the work of 18th century French painter Hubert Robert, famous painter of classical ruins, to regard himself as in a mirror. Sokurov proposes a visual itinerary of his Hermitage paintings filtered by his faith, his undoubted condemnation to soviet Communism, and his elegy to a European Russia, lost with the Bolshevik revolution; and all of this, gathered under his recognizable film aesthetics, is based mainly upon Pavel Florenski's reversed perspective of the icons.

The third essay, on architecture, is devoted to the film *Sketches of Frank Gehry* (Sydney Pollack, 2005). In it, the filmmaker confesses his perplexity before the last creative work of his friend architect Frank Gehry, the Guggenheim Museum of Bilbao, and, encouraged by Gehry himself, he decides to make a film to learn about the mystery of the creative process of such an impressive artwork. Pollack approaches the film as a knowledge device, a learning space with privileged access to the intimacy Gehry shares with the audience. The filmmaker attempts the best form of filming the Guggenheim –its pictorial surfaces, its winding interiors– and, at the same time, he interrogates himself about its process and its impact on the evolution of contemporary architecture; becoming all of this, in the end, a mirror of the very process of creation of the essay film we watch, and of the new possibilities of audiovisual narrative it allows.

A fourth essay is devoted to photography, after Harun Farocki's film *Stilleben* (1997). Its subject matter is advertising photography, read from a theoretical support ranking from Marx to Barthes, with which the director creates a dialogue with the pictorial tradition of the "still life". The German filmmaker compares the painted still lives with the shooting of the photographic sessions of several advertisements, images that

transfigure for the consumer society banal objects such as a cheese, watches, beers. Unlike what happens in most of the trends of the film on art, Farocki films the frames of the paintings, emphasizing its materiality, its condition of mere objects that can be sold, objects to speculate. The author, one of the main German audiovisual essayists, interrogates photography from the perspective of the history of painting, and both from the tools of cinema, and he knows exactly how to shoot, how to balance both kinds of images in editing, when to provide a voice over and when to let the audience listen to what is said, to convey his clear message.

A fifth and last study considers the Japanese tradition of ikebana, after a film of the same title directed in 1956 by filmmaker and future ikebana master Hiroshi Teshigahara. *Ikebana* departs with the aspect of a classical documentary on art, half way pedagogical, half way an advertising to Hiroshi's father ikebana school, one of the most successful in the country. But the film gains more and more complexity and Teshigahara, one of the main innovators of Japanese cinema since the end of the fifties, starts playing with his subject in truly virtuoso ways, easily moving among all trends of the film on art: from divulgative cinema to critical analysis, from processual film to animated film, to end up with a resolute statement against the atomic bomb, in support of the regenerative role of art after the Second World War; a thesis that makes the film, in my opinion –and even if with some precissions–, a remarkable essay film.

The fourth and last part of the thesis consists of three films on art that I developed during these years of research, and in direct dialogue with it. All three can be found enclosed in DVD format, and I also provide a few notes on them, as well as their technical specifications and synopses. All three have been selected for national and international film festivals, and they continue to be projected in museums, art galleries or universities, in Europe and America. With them I want to declare that with the current tools it is possible and not excessively difficult for an art historian to present an audiovisual essay, other than a written one, expanding in several ways the reach of his or her research. Furthermore, all three films have served as a sort of laboratory where I have been able to test in a practical way my theoretical intuitions, to accept them, improve them, or abandon them. *The imaginary garden* is a 51 minute, medium-length film, finished in 2011. Its subject is outsider art, and it is presented under the form of an

essay film on art that reflects upon its own condition of such. *The Guernica variations* is a 26 minute short film, also from 2011. It considers the banalization of Picasso's painting in the current mass culture and tries to recover, with the aid of some of the essay film's tools –the montage of heterogeneous, unattended materials to convey a new reading of an old subject–, some traces of Picasso's original denouncement. Both films premiered in 2012 at Documenta Madrid Film Festival's official selection. *Low angle, the sea* is a 25 minute short film made in 2013 and premiered at the Arte Mare Film Festival in Corse, France, in November of the same year. It is a processual film that faces some of the problematics treated in the chapter devoted to this trend, and specially the impossibility of filming the creative act; this act, which can only be recorded in its external gestures and retraced afterwards for the internal, is the space in which the filmmaker can develop all expressive resources of a century of cinema's experiments, and at the same time think itself as an art.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1949), *Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international*, París: UNESCO
- (1950), *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e Nero
- (1951), *Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II*, París: UNESCO
- ADAM, Peter (1992), *El arte del Tercer Reich*, Barcelona: Tusquets
- ADORNO, Theodor (2003), “El ensayo como forma”, en ADORNO, Theodor, *Notas sobre literatura*, Madrid: Akal
- ALBERA, François (2008), “Cinéma et peinture, peinture et cinéma”, 1895. *Mille huit cent quatrevingt-quinze*, nº54
- ALTER, Nora M. (2003), “Memory essays”. En BIEMANN, Ursula (ed.), *Stuff it. The video essay in the digital age*, Zürich: Institut for Theory of Art and Design
- (2004), “The political Im/perceptible: Farocki’s Images of the world and the inscription of war”. En ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- (2006), *Chris Marker*, University of Illinois Press
- ALVARADO, Alejandro (2010), “Maldita Rocío: la película más prohibida, la que algunos quisieran ignorar”, en Blogs&Docs, 9-12-2010. Disponible online en: <http://www.blogsandocs.com/?p=640> [consultado el 9 de enero de 2014]
- APOLLONIO, Umbro (1956), “Il film sull'arte”, en PAULON, Flavia (ed.), *Il cinema dopo la guerra a Venezia: tendenze ed evoluzioni del film, 1946-1956*, Roma: Edizioni dell'Ateneo
- ARGAN, Giulio Carlo (1948), “The Aesthetics of Art Films”, en *Report of the First International Conference on Art Films*, París: UNESCO
- (1950), “Lettura cinematografica dell'opera d'arte”, *Bianco e nero*, nº8-9
- ARISTARCO, Guido (1950), “Una bibliografia sui rapporti tra cinema e arti figurative”, en AA.VV., *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e Nero
- ARNELL, Peter (1985), “‘No, I’m an architect’. Frank Gehry and Peter Arnell: A conversation”. En ARNELL, Peter, y BICKFORD, Ted. (eds.), *Frank Gehry. Buildings and Projects*, New York: Rizzoli
- ARTHUR, Paul (2003), “Essay questions”. *Film Comment*, nº39 (1)
- ASHTON, Dore (1997), *The delicate thread: Teshigahara’s life in art*. Kodansha
- ASÍN, Manuel (2008), “Pies, Sinfonía. Harun Farocki en la Galería dels Àngels”, *Blogs & Docs*. Disponible en: <http://www.blogsandocs.com/?p=129&pp=2> [consultado el 9 de enero de 2014]
- ASTRUC, Alexandre (2007), “Nacimiento de una nueva vanguardia: la Cámara-stylo”, en ROMAGUERA I RAMIÓ, Joaquim, ALSINA THEVENET, Homero (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid: Cátedra
- AUBENAS, Jaqueline (1992), *Le film sur l’art en Belgique 1927-1991*, Bruxelles: Centre du film sur l’art
- AULLÓN DE HARO, Pedro (1992), *Teoría del ensayo*, Madrid: Verbum
- AUMONT, Jacques (1997), *El ojo interminable. Cine y pintura*, Barcelona: Paidós
- AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, MARIE, Michel, y VERNET, Marc (1996), *Estética del cine*, Barcelona: Paidós
- AURIOL, Jean George (1946), “Faire des films (I). Les origines de la mise en scène”, *Revue du cinéma*, nº1

- AZNAR, José Camón (1952), *La cinematografía y las artes*, Madrid: CSIC, Instituto Diego Velázquez
- BARBARO, Umberto (1950), "Crítica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative", *Bianco e nero*, nº8-9
- (1976), "Crítica e arbitrio nel documentario sulle arti figurative" [1950], en BARBARO, Umberto, *Neorealismo e realismo II*, Roma: Editori Riuniti
- BARGELLINI, Piero (1946), "Paroles peintes", *Revue du cinéma*, nº1
- BARQUERO, Concha (2010), "Rocío", en Blogs&Docs, 9-12-2010. Disponible online en: <http://www.blogsanddocs.com/?p=641> [consultado el 9 de enero de 2014]
- BARTHES, Roland (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona: Paidós
- BAZÁN DE HUERTA, Moisés (1997), "Vincent Van Gogh y el cine", *Norba-Arte*, XVII
- BAZIN, André (1949), "Cinéma et peinture", *Revue du cinéma*, nº19-20
- (2000). "Chris Marker, Lettre de Sibérie" [1958]. Traducido en ENGUITA MAYO, Nuria, EXPÓSITO, Marcelo, REGUEIRA MAURIZ, Esther, *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*, Valencia: Ediciones de la Mirada.
- (2006a), "Cine y pintura", en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp [texto diferente al anterior]
- (2006b), "Un film bergsoniano: Le mystère Picasso", en *¿Qué es el cine?*, Madrid: Rialp
- BEAUJOUR, Michael (1992), *Poetics of the Literary Self-Portrait*, New York: New York University Press
- BECKER, Jörg (2004), "Images and thoughts, people and things, materials and methods". En ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- BELLOTTO, Adriano (2000), "Il critofilm tra cinema industriale e cultura olivettiana", en SCOTINI, Marco (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milán: Edizioni Charta
- BELLOUR, Raymond (1979), "Le texte introuvable", en BELLOUR, Raymond, *L'Analyse du film*, París: Editions Albatros
- (dir.) (1990), *Cinéma et peinture. Approches*, París: Hazan
- (1997), "Le livre, aller, retour". En *A propos du CD-ROM Immemory de Chris Marker*, París: Centre Pompidou
- BENAVENTE, Fran (2005a), *Iconostasio*. Libreto de la edición en DVD de *Madre e hijo*, Barcelona: Intermedio
- BENAVENTE, Fran (2005b), *Márgenes del mundo*. Libreto de la edición en DVD de *Días de eclipse*, Barcelona: Intermedio
- (2007), *El tiempo que resta*. Libreto de la edición en DVD de *Un día en la vida de Andrei Arsenevich*, Barcelona: Intermedio
- BENAYOUN, Robert (1980). *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Stock
- BENJAMIN, Walter (2008), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en BENJAMIN, Walter, *Obras*, Libro I, vol.2, Madrid: Abada
- BERGALA, Alain (2008), "Si "yo" me fuera contado", en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio, *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B Editores
- BERNADAC, Marie-Laure (1989), "Picasso et le cinéma", en *Peinture-Cinéma-Peinture* [catálogo de la exposición], Marseille: Direction des musées de Marseille; París: Hazan

- BERTHIER, Nancy (2009). "Guernica", de Alain Resnais, el "collage" y la memoria: un arte de la revelación". En GARCIA LOPEZ, Sonia y GOMEZ VAQUERO, Laura, *Piedra, papel y tijera: el collage en el cine documental*, Madrid: Ocho y Medio.
- BIEMANN, Ursula (ed.) (2003), *Stuff it. The video essay in the digital age*, Zürich: Institut for Theory of Art and Design
- BINGHAM, Dennis (2010), *Whose Lives are They Anyway?: The Biopic as Contemporary Film Genre*, New Jersey: Rutgers University Press
- BISKIND, Peter (1998), *Easy Riders, Raging Bulls*. Bloomsbury
- BIZEM, Catherine, Entrevista a Basilio Martín Patino, en la Web oficial del director: <http://www.basiliomartinpatino.com/entrev.htm#entr2> [consultado el 9 de enero de 2014]
- BLÜMLINGER, Christa (2003), "Harun Farocki...The art of the possible". En BIEMANN, Ursula (ed.), *Stuff it. The video essay in the digital age*, Zürich: Institut for Theory of Art and Design
- (2004), "Incisive divides and revolving images: On the installation Schnittstelle". En ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- (2004), "Slowly forming a thought while working on images", en ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- (2007), "Leer entre las imágenes" en WEINRICHTER, Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra.
- BOCK, Audie (2007). "Shifting sands". Texto incluido en el libreto del DVD *Three films by Hiroshi Teshigahara*, Criterion
- BOLEN, Francis (1953), *Le film sur l'art: Panorama 1953*, París: UNESCO
- BONET MOJICA, Lluís (1981), "José M.^a Berzosa y la tercera vía del documental", *La Vanguardia*, 8 de marzo de 1981
- BONITZER, Pascal (2007), *Desencuadres: cine y pintura*, Buenos Aires: Santiago Arcos
- BORAU, José Luis (2003), *La pintura en el cine, el cine en la pintura*, Madrid: Ocho y medio
- BORDWELL, David, STAIGER, Janet, THOMPSON, Kristin (1985), *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press
- BREA, José Luis (ed.) (2005), *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal
- BRETEAU-SKIRA, Gisèle (1985), "Entretien avec Alain Resnais", en BRETEAU-SKIRA, Gisèle, *Abécédaire des films sur l'art moderne et contemporain 1905-1984*, París : Centre Georges Pompidou
- (2000), "Antonio Saura par José María Berzosa. Rencontre avec un réalisateur iconoclaste". *Zeuxis, films sur l'art/film on art*, n°1
- (2010), *Peinture et cinéma. Les entretiens de Zeuxis*, París: Séguier Éditions
- (2011), *Le moulin et la croix. Un film de Lech Majewski*, París: Séguier Éditions
- BRUNETTA, Gian Piero (1982), *Storia del cinema italiano dal 1945 agli anni ottanta*, Roma: Editori Riuniti
- BUCHAN, Noah (2010), "Film's death and resurrection. Interview with Tsai Ming Liang", *Taipei Times*, 25 de marzo de 2010
- BULLOT, Érik (1998), "Digressions à propos d'Élie Faure et de Jean-Luc Godard". En CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence

- BURCH, Noel (1960), "A conversation with Alain Resnais". *Film Quarterly*, 13 (3)
- CALVO SERRALLER, Francisco (2000), "El festín visual. Una introducción a la historia del bodegón". en AA.VV, *El bodegón*. Barcelona: Galaxia Gutenberg
- CAMARERO, Gloria (2011), "Ellas no bailan solas: mujeres artistas", en CAMARERO, Gloria (ed.), *Vidas de cine. El biopic como género cinematográfico*, Madrid: T&B editores
- CANOSA, Michele (dir.) (1994), *Henri Storck, il litorale belga*, Udine: Campanotto Editore
- CARBONARI, Patricia (2008), "Charla con Harun Farocki", en: <http://estudiandocine.blogspot.com.es/2008/06/charla-con-harun-farocki-por-patricia.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- CASSAGNAU, Pascale (1998), "L'art regardé ou le documentaire d'auteur". En CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence
- CATALÀ, Josep Maria (2000), "El film-ensayo: la didáctica como una actividad subversiva", *Archivos de la Filmoteca*, n°34
- (2005), "Film ensayo y vanguardia". En Cerdán, Josetxo, y Torreiro, Casimiro, *Documental y vanguardia*, Madrid: Cátedra.
- CELANT, Germano (1985), "Reflections on Frank Gehry", en ARNELL, Peter, y BICKFORD, Ted. (eds), *Frank Gehry. Buildings and Projects*. New York: Rizzoli
- CERDÁN, Josetxo (2006), "El misterio Christian François", en ORTEGA, María Luisa, y WEINRICHTER, Antonio (eds), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores
- CEREZO GALÁN, Pedro (2002), *El ensayo entre la filosofía y la literatura*, Granada: Comares
- CERRATO, Rafael, (2009) "La imagen de Goya en el cine de ficción español", en CERRATO, Rafael, *Cine y pintura*, Madrid: Ediciones JC
- CHAMARETTE, Jenny (2011), "Spectral bodies, temporalised spaces: Agnès Varda's motile gestures of mourning and memorial", *Image & Narrative*, Vol.12, N°2
- CHAO, Ramón (1975), "Berzosa, otro español sin fronteras". *Triunfo*, n°640, 4 de enero de 1975
- CHASTEL, André (1992), "Autour du Mystère Picasso". En BERNADAC Marie-Laure y BRETEAU-SKIRA, Gisèle, *Picasso à l'écran*, París: Éditions du Centre Pompidou et Éditions de la Réunion des musées nationaux, pp.62-63
- CHIARINI, Luigi (1949), *Il film nei problemi dell'arte*, Roma: Bianco e Nero, Ateneo
- (1950), *Avvertenza*. En AA.VV., *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e Nero
- CHILLIDA BELZUNCE, Susana (2004), *Chillida, el arte y los sueños. Memoria de las filmaciones con mi padre*, Universidad del País Vasco
- CHION, Michel (2008), *La Audiovisión*, Barcelona: Paidós
- CHRISTOPHER, James, "Screen Online: Sydney Pollack Interview" [Entrevista a Pollack y Gehry], en: http://www.youtube.com/watch?v=eH4G932_RpU [consultado el 9 de enero de 2014]
- COLPI, Henri (1956), "Comment est né "Le mystère Picasso". *Cahiers du cinéma*, n°58
- CORRIGAN, Timothy (2011), *The essay film. From Montaigne, after Marker*, Oxford: Oxford University Press
- COSTA, Antonio (1992), "L'estetica del frammento", en *Cinema e arte, documentari italiani dal 1940 al 1960*, Bologna: Cineteca del Comune di Bologna

- (1994), “L’invenzione della pittura: movimento e tempo della visione nei documentari di Henri Storck sull’arte”, en CANOSA, Michele (dir.), *Henri Storck. Il litorale belga*, Udine: Campanotto Editore
- (1995), *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d’arte*, Udine: Campanotto Editore
- (2002), *Il cinema e le arti visive*, Turín: Einaudi
- CRUZ, Gilbert (2008), “Redford on Pollack”. *Time magazine*, 27 de mayo de 2008. Disponible en: <http://www.time.com/time/arts/article/0,8599,1809782,00.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- CUCCA, Valentina (2011), “Biopics as Postmodern Mythmaking”. En *Akademisk Kvarter / Academic Quarter*, n°2
- CUSTEN, George (1992), *Bio/Pics: how Hollywood constructed public History*, New Jersey: Rutgers University Press
- DALLE VACCHE, Angela (1996), *Cinema and painting. How art is used in film*, Londres: Athlone
- DAVAY, Paul (1949), “Contraindre à voir ou la peinture révélée”, en AA.VV. (1949), *Le Film sur l’art. Etudes critiques et répertoire international*, París: UNESCO
- DE LA ROSA, Natalia y URIBE, Paola (2012), “La creación artística: With a little help from my friends”, en EDER, Rita y VAZQUEZ MANTECON, Álvaro (coords.), “Genealogías del arte contemporáneo en México”, Actas del coloquio, Museo Universitario de Arte Contemporáneo, UNAM, México, agosto de 2012 [en prensa]
- DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix (2008), *Rizoma. Introducción*, Valencia: Pre-textos
- DÍAZ SÁNCHEZ, Julián (2006), “El jardín escultórico universal de Máximo Rojo en Alcolea del Pinar (Guadalajara)”, en RAMÍREZ, Juan Antonio (dir.), *Esculturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España*, Madrid: Siruela
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2009), *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid: Abada
- DIEHL, Gaston (1949), “Le film sur l’art en France ou la fixation d’un nouvelle langage”, en AA.VV., *Le Film sur l’art. Etudes critiques et répertoire international*, París: UNESCO
- DUFRENE, Thierry (2010), “L’histoire de l’art à l’âge du cinéma”, *Diogène*, n° 231
- EINSTEIN, Carl (2002), *La escultura negra y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili
- EISENSTEIN, Sergei (2002), *Teoría y técnica cinematográficas*, Madrid: Rialp
- ELSAESSER, Thomas (2002), “Introduction : Harun Farocki”. *Senses of cinema*, disponible en: http://sensesofcinema.com/2002/21/farocki_intro/ [consultado el 9 de enero de 2014]
- (2004a), “Harun Farocki: filmmaker, artist, media theorist”. En ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- (2004b), “Making the world superfluous: an interview with Harun Farocki”. En ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- (2004c), “Political filmmaking after Brecht: Harun Farocki, for example”. En ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- (2004d), “Working at the margins: film as a form of intelligence”. En ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- EMMER, Luciano (1950), “Dieci anni di lavoro e di vita” en AA.VV., *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e Nero
- (2004), “J’écris ces deux mots”. En FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.),

- Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival
- ETIENNE, Fanny (2002), *Films d'art, films sur l'art. Le regard d'un cinéaste sur un artiste*, París: L'Harmattan
- FAROCKI, Harun (2001). *Imprint. Writings*, New York: Lukas & Sternberg
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1967), *30 años de documental de arte en España*, Madrid: Escuela Oficial de Cinematografía
- (1971), *Picasso, en el cine también*, Madrid: Editora Nacional
- FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel (2007), “El ensayo en la tradición del cine de vanguardia”. En WEINRICHTER, Antonio (dir.): *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra
- FERRANTE, Daniela (ed.) (1993), *Critofilm di Carlo L. Ragghianti*, Udine: Università, Istituto di storia, Facoltà di lettere e filosofia; Bologna: Università, Dipartimento di musica e spettacolo
- FIHMAN, Guy (2004), “L'essai cinématographique et ses transformations expérimentales”. En LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon
- FLEISCHER, Alain (1998), *L'art d'Alain Resnais*. París: Centre Georges Pompidou
- FLORENSKI, Pável (2000), *Iconostasis*. New York: SVS Press
- (2005), *La perspectiva invertida*, Madrid: Siruela
- FOLGAR DE LA CALLE, José María (2006), “El cine reproduce una actividad pictórica: Le mystère Picasso, de H. G. Clouzot”, *Revista Quintana*, nº5
- FONT, Domènec (2007), “Un epílogo que podría ser un prólogo: en el maremagnum de la no ficción”. En WEINRICHTER, Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra.
- FONTANEL, Rémi (dir.) (2011), *Biopic: de la réalité à la fiction*, *CinémAction*, Nº 139, Condé-sur-Noireau: Charles Corlet
- FOSTER, Hal (2001), “Why all the hoopla?”, *London Review of Books*, Vol.23, nº16. Disponible en: http://www.lrb.co.uk/v23/n16/fost01_.html [consultado el 9 de enero de 2014]
- FRANCASTEL, Pierre (1951), “Le point de vue d'un pédagogue”. En AA.VV., *Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II*, París: UNESCO
- FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.) (2004), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival
- FRODON, Jean-Michel (1995), Entretien avec Alain Resnais. *Le Monde*, 6-7 agosto de 1995
- (2008), “La guerra ha terminado” [Entrevista a Aleksandr Sokurov]. *Cahiers du cinema España*, nº10
- GALIMBERTI, Massimo (2003), “Longhi, Barbaro e il documentario d'arte: note sul *Carpaccio*”, en FRANCESCHI, Leonardo (ed.), *Cinema/Pittura. Dinamiche di scambio*, Torino: Lindau
- GALOUNIS, Markos, “The significance of tradition in Tarkovsky' Andrei Roublev”, en <http://www.andreitarkovski.org/articulos.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- GASPARINI, Massimo (1995), “Conversazione con C. L. Ragghianti” (1980), en COSTA, Antonio, *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte*, Udine: Campanotto Editore
- GHEZZI, Enrico (2004), “Il momento (è) più bello”. En FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival
- “Grass Moon Master” (1955), *Time magazine*, 11 de julio de 1955

- GRILLI, Peter (2007), "The spectral landscape of Teshigahara, Abe, and Takemitsu". Texto incluido en el libreto del DVD *Three films by Hiroshi Teshigahara*, Criterion
- GUASCH, Anna (2003), "Los Estudios Visuales. Un estado de la cuestión". En *Revista Estudios Visuales*, nº1. Disponible en: <http://estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/guasch.pdf> [consultado el 9 de enero de 2014]
- GUBERN, Román (2000), *Historia del cine*, Barcelona: Lumen
- GUERÍN, José Luis (2011), *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico*, Segovia: Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente
- GUERMANN, Francis (2000), "La Fédération International du Film sur l'Art (FIFA)", *Zeuxis, films sur l'art/film on art*, nº1
- (2001), "La FIFA: définition d'un genre cinématographique", *Zeuxis, films sur l'art/film on art*, nº2
- HAESAERTS, Paul (1949), "Le film *Rubens*. Quelques traits du scénario établi par Paul Haesaerts", en AA.VV., *Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international*, París: UNESCO
- (1951), "Sur la critique par le cinéma". En AA.VV., *Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II*, París: UNESCO
- HARDOUIN, Frédéric (2007), *Le cinématographe selon Godard: Introduction aux Histoire(s) du cinéma ou réflexion sur le temps des arts*, París: L'Harmattan
- HARPER, Dan (2003), "Hiroshi Teshigahara". *Senses of cinema*. Disponible en: <http://sensesofcinema.com/2003/great-directors/teshigahara/> [consultado el 9 de enero de 2014]
- HEINICH, Nathalie (1980a), "Deux films sur deux peintres". Dossier "Le film sur l'art", *Cahiers du cinéma*, nº308
- (1980b), "Entretien avec André S. Labarthe". Dossier "Le film sur l'art", *Cahiers du cinéma*, nº308
- (1980c), "Entretien avec Pierre Samson". Dossier "Le film sur l'art", *Cahiers du cinéma*, nº308
- HEUSCH, Luc de (1994), "Henri Storck, antropologo". En CANOSA, Michele (dir), *Henri Storck, il litorale belga*, Udine: Campanotto Editore
- HODIN, J. P. (1950), "Deux films anglais", en AA.VV., *Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II*, París: UNESCO
- HORNE, Jennifer, y KAHANA, Jonathon (1998), "A perfect replica. An interview with Harun Farocki and Jill Godmilow". *Afterimage*, nº 26 (3)
- IOSELIANI, Otar (2004), "Mio caro Luciano", en FRANCIA DI CELLE, Stefano, y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival
- IVANOV, Vladimir (1987), *El gran libro de los iconos rusos*, Madrid: Ediciones Paulinas
- JACOBS, Steven (2011), *Framing pictures: film and the visual arts*, Edinburgh: Edinburgh University Press
- (2013), *Art & Cinema. Belgian art documentaries*, Bruselas: Cinematek
- JAMES THOMAS, Allan (2003), "Harun Farocki's Images of the World and the Inscription of War", en BIEMANN, Ursula (ed.) *Stuff it. The video essay in the digital age*. Zürich: Institut for Theory of Arte and Design
- JAMESON, Fredric (1991), *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós
- JANKOWSKI, Alexei (2006), Notas de edición del DVD *Elegy of a voyage*, Idéale Audience
- JAUBERT, Alain (1998), *Palettes*, París: Gallimard

- JENNINGS, Michael (2000), "Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo Essay in the Late Weimar Republic", *October*, nº93
- JULIEN-CASANOVA, Françoise, DOCQUIERT, Françoise (2007), *Palettes. L'histoire de la collection. Interview d'Alain Jaubert*, ARTE France Développement & Editions Montparnasse
- KNIGHT, Arthur (1949), "Les films sur l'art aux États-Unis", en AA.VV., *Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international*, Paris: UNESCO
- KOPLOS, Janet (1991), *Contemporary Japanese Sculpture*. New York: Abbeville
- KRACAUER, Sigfried (1960), "The film on art", en *Nature of film: the redemption of physical reality*, Oxford: Oxford University Press [Edición española: KRACAUER, Sigfried (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós]
- (2001), "Film et peinture", en *Zeuxis, films sur l'art/film on art*, nº2, enero 2001
- KRIS, Ernst, KURZ, Otto (2007), *La leyenda del artista*, Madrid: Cátedra
- LAUTRÉAMONT, Comte de (1973), *Oeuvres complètes*, París: Gallimard
- LÁZARO SEBASTIÁN, Francisco Javier (2012), "Situación del documental de arte en la España del franquismo. Entre la función didáctica y la propaganda", *Archivos de la Filmoteca*, nº151
- LEJEUNE, Philippe (2008a), "Cine y autobiografía: problemas de vocabulario", en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio, *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B Editores
- (2008b), "Veintiún años después", en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio, *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B Editores
- LEMAITRE, Henri (1956), *Beaux-Arts et cinéma*, París: Éditions du Cerf
- (1966), "La culture artistique et les moyens audio-visuels. Problèmes du film sur l'art au cinéma et à la télévision". En *Dix ans de films sur l'art*, París: UNESCO
- LEUTRAT, Jean-Louis (2004), "Un essai transformé", en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon
- LÉVY, Denis (2004), "Art et essai", en LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon
- L'HERBIER, Marcel (1950), "Film al secondo grado". En AA.VV., *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e Nero
- LINKLATER, Alexander (2003), "Frank Gehry: Arquitectura de firma". Disponible en: <http://noticias.arq.com.mx/Detalles/2400.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- LISCHI, Sandra (2000), "Chiaroscuro elettronici. L'immagine televisiva come arte nella riflessione di Carlo L. Ragghianti". En *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milano: Edizioni Charta
- LOPATE, Phillip (2007), "A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo", en WEINRICHTER, Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra
- LIOULT, Jean-Luc (1998), "Autour du Rubens de Storck...et du Van Gogh de Resnais: quels films sur l'art?", en CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence
- LUKÁCS, Georg (1975) "Sobre la esencia y forma del ensayo (Carta a Leo Popper)", en LUKÁCS, Georg, *El alma y las formas. La teoría de la novela*, Barcelona: Grijalbo
- LUPTON, Catherine (2005), *Chris Marker. Memories of the Future*. Londres: Reaktion Books
- MADEIRA, M. Joao (coord.) (2004), *Aleksandr Sokurov. Elegías visuales*, Maldoror ediciones

- MAGILOW, Daniel H. (2012), *The photography of crisis. The photo essays of Weimar Germany*, Pennsylvania: Penn State University Press.
- MARKER, Chris (1948), "Du Jazz considérée comme une prophétie", *Esprit*, n°146
- (1949), *Le coeur net*, Paris: Seuil
- (1961), "Les Statues meurent aussi", en *Commentaires I*, Paris: Seuil
- MARSOLAIS, Gilles (2005), *Le film sur l'art, l'art et le cinéma: fragments, passages*, Montréal: Les Éditions Triptyque
- MARTI, Octavio (2007), "Tengo un guión escrito y quiero realizarlo en condiciones industriales. Entrevista a Víctor Erice", *El País*, 25 de septiembre de 2007. Disponible en: http://elpais.com/diario/2007/09/25/cultura/1190671206_850215.html [consultado el 9 de enero de 2014]
- MARTIN, Jean-Hubert (ed.) (1992), *Les magiciens de la terre*, Paris: Centre Georges Pompidou
- MARX, Karl (1976), *El Capital, libro primero volumen I*, Barcelona: Grijalbo
- MICHAUD, Philippe-Alain (1998a), *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris: Macula
- (1998b), "Le film sur l'art a-t-il une existence?". En CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence
- (2000), "Ut pictura pellicola. Ragghianti filma la pittura", en SCOTINI, Marco (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milán: Edizioni Charta
- (2006), *Sketches: Histoire de l'art, cinéma*, Paris: l'Éclat
- MILLER LANE, Barbara (1975), "Arquitectura nazi", en SUST, Xavier (coord.), *La arquitectura como símbolo de poder*, Barcelona: Tusquets
- MIRANDA, Luis (2007), "El cine-ensayo como historia experimental de las imágenes". En WEINRICHTER, Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra
- MOLINARI, Cesare (1963), "Preface", en *Répertoire Général International du film sur l'art, 1953-1960*, Neri Pozza Editore
- MÖLLER, Olaf (2004), "Passage along the shadow-line: feeling one's way towards the Filmkritik-style". En ELSAESSER, Thomas (ed.), *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- MONETI, Guglielmo (1991), *Luciano Emmer*, Florencia: La Nuova Italia
- MONTAIGNE, Michel de (2006), *Ensayos I, II, III*, Madrid: Cátedra
- MOURE, José (2004), "Essai de définition de l'essai au cinéma". En LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon
- MOXEY, Keith (2004), *Teoría, práctica y persuasión. Estudios sobre historia del arte*, Barcelona: Serbal
- NEUMANN, Stan (1998), "Imagination et mémoire", en CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence
- NICHOLS, Bill (1997), *La Representacion de la Realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós
- NIETZSCHE, Friedrich (2000), *El origen de la Tragedia*, Madrid: Austral
- NÚÑEZ RODRÍGUEZ, Manuel (1996), "Teología del icono", en RAMIREZ, Juan Antonio (dir.), *Historia del arte*, Vol.2, Madrid: Alianza editorial

- ORTEGA, María Luisa (2007), *Espejos rotos. Aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*, Madrid: Ocho y medio
- (2008), “Las modulaciones del “yo” en el documental contemporáneo”, en MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio, *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B Editores
- ORTEGA, María Luisa, y WEINRICHTER, Antonio (eds) (2006), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores
- ORTIZ, Áurea y PIQUERAS, María Jesús (2003), *La pintura en el cine. Cuestiones de representación visual*, Barcelona: Paidós
- OUBIÑA, David (comp.) (2003): *Jean-Luc Godard: El pensamiento del cine (Cuatro miradas sobre "Histoire(s) du cinéma")*, Barcelona: Paidós
- PAÏNI, Dominique (1988), “Le film sur l’art”, en *Cahiers du cinéma*, nº411
- (2002), *Le temps exposé: le cinéma de la salle au musée*, París: Cahiers du cinéma
- PALMER, Elisabeth (1990), *Ikebana: arte japonés del arreglo floral*, Barcelona: Acanto
- PANOFSKY, Erwin (2003), *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona: Tusquets
- PAOLELLA, Roberto (1950), “Arti plastique e documentario d’arte”, En AA.VV., *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e Nero
- PARÉS, Luis E. (coord.) (2012), *Filmar el exilio desde Francia*, Madrid: Instituto Cervantes
- (2013), “José María Berzosa: Insolencia y barroco”, *Catálogo del Festival Internacional de Cine Documental de Navarra*, nº8, Gobierno de Navarra, Fundación del INAAC
- PARODI, Ricardo. “Seminario: Desconfiar de las imágenes: Harun Farocki y la teoría de la imagen contemporánea”, en: <http://www.fueradecampo.cl/Articulos/clase4.htm> [página original borrada, contenido trasladado aquí: <http://muchotiempoheestadoacostandometemprano.blogspot.com.es/2008/10/nuevo-cine-alemn-harun-farocki.html>] [consultado el 9 de enero de 2014]
- PEDRO, Gonzalo de (2008), “Filmar desde el más allá”. *Cahiers du cinema España*, nº10
- PEIRY, Lucienne (1997), *L’Art Brut*, París: Flammarion
- PENA, Jaime (2008), “Un cine elegíaco”. *Cahiers du cinema España*, nº10
- PEYDRÓ, Guillermo G. (2011), “De la vida de las sombras”, *Revista The Lunes*, nº5
- (2013a), “Del racconto al ensayo: el último cine sobre arte de Luciano Emmer”, *Sesión no numerada: Revista de letras y ficción audiovisual*, nº3, Madrid: Universidad Complutense
- (2013b), “Pervivencia del icono. La perspectiva invertida en el cine ruso contemporáneo”, *Revista Goya*, nº344, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano
- PICAZO, María Dolores (2006), “Ensayos. El nacimiento de un nuevo espacio literario”, en MONTAIGNE, Michel de. *Ensayos I*, Madrid: Cátedra
- POLLACK, Sydney (2005), “Del concepto al montaje”. Material adicional del DVD *La intérprete*, Universal Pictures Iberia
- POURVALI, Bamchade (2003), *Chris Marker*. París : Cahiers du cinéma, Les petits cahiers
- PRESS, Associated (2007), “Milton Wexler; Promoted Huntington's Research”. *The Washington Post*, Obituaries, 23 de marzo de 2007. Disponible en: <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/22/AR2007032202068.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- PRIEUR, Jérôme (2000), “Ceux de chez nous, un film de Sacha Guitry”. En *Zeuxis, films sur l’art/film on art*, nº1

- QUANDT, James (2007a), "Double vision". Texto incluido en el libreto del DVD *Three films by Hiroshi Teshigahara*, Criterion
- (2007b), "video-essay on Pitfall". Material adicional DVD, Criterion
- (2007c), "video-essay on The face of another". Material adicional DVD, Criterion
- (2007d), "video-essay on The woman in the dunes". Material adicional DVD, Criterion
- QUINTANA, Ángel (2007), "Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai", en WEINRICHTER, Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra
- RAGGHIANTI, Carlo L. (ed.) (1953), *Le film sur l'art. Répertoire général international des films sur les arts*, Roma: Edizioni dell'Ateneo
- (1975a), "Film d'arte, film sull'arte, critofilm d'arte", en RAGGHIANTI, Carlo L., *Arti della visione I: Cinema*, Turín: Einaudi [también reproducido en COSTA, Antonio (1995), *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte*, Udine: Campanotto Editore]
- (1975b), "Informazioni sul critofilm d'arte", en RAGGHIANTI, Carlo L., *Arti della visione I: Cinema*, Turín: Einaudi
- RAMIREZ, Juan Antonio (1981), "Imágenes para un pueblo", en A. Bonet (coord.), *Arte del franquismo*, Madrid: Cuadernos Arte Cátedra
- (1986), *La arquitectura en el cine. Hollywood, la edad de oro*, Madrid: Hermann Blume
- (2006a), "De la ruina a la destrucción arquitectónica (para una iconografía del caos)", XVI Congreso Español de Historia del Arte
- (dir.) (2006b), *Esculturas margivagantes: La arquitectura fantástica en España*, Madrid: Siruela
- (2009), *El objeto y el aura*, Madrid: Akal
- RASCAROLI, Laura (2009), *The personal camera. Subjective cinema and the essay film*, London: Wallflower Press.
- RENOV, Michael (1989), "History And/As Autobiography: The Essayistic in Film and Video", *Frame-Work*, vol II, nº 3
- RENZI, Eugenio (2008), "Aproximación a Sokurov". *Cahiers du cinema España*, nº10
- RESNAIS, Alain (1948), *Ciné-Club*, nº3
- (2004), "Mi insegnò che i dipinti sono già cinema", en FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*, Turín: Torino Film Festival
- REVERDY, Pierre (1918), "L'image", *Nord-Sud* nº13
- REVIRIEGO, Carlos (2005), "El arte nos prepara para la muerte". *El Cultural de el Mundo*, 2 de junio de 2005 [entrevista a Aleksandr Sokurov]. Disponible en: http://www.elcultural.es/version_papel/CINE/12177/Alexandr_Sokurov/ [consultado el 9 de enero de 2014]
- (2008) "Chris Marker. Second Life actualiza la obra del padre del ensayo filmico". *El Cultural de El Mundo*, 17 de abril de 2008
- RIAMBAU, Esteve (1988), *La ciencia y la ficción en el cine de Alain Resnais*. Lerna
- RICCOMINI, Eugenio (1992), "Il critofilm d'arte", en *Cinema e arte, documentari italiani dal 1940 al 1960*, Bologna: Cineteca del Comune di Bologna
- RICHIE, Donald, y WEATHERBY (1968), *El Libro de los maestros del Ikebana: fundamentos y principios del arte japonés de arreglos florales*. Madrid: Espasa-Calpe

- RICHTER, Hans (2007), "El ensayo filmico. Una nueva forma de la película documental" [1940]. En WEINRICHTER, Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra
- "Rikyu" (2003). Strictly Film School. Disponible en: <http://www.filmref.com/directors/dirpages/teshigahara.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- RIVETTE, Jacques (1955), *Lettre sur Rossellini. Cahiers du cinéma*, nº 46
- ROCCHETTI, Pasquale y MOLINARI, Cesare (1963), *Répertoire Général International du film sur l'art, 1953-1960*, Venecia: Neri Pozza Editore
- ROHMER, Eric (2000), "Henri-Georges Clouzot: Le mystère Picasso", en ROHMER, Eric, *El gusto por la belleza*, Barcelona: Paidós
- (2010), *Le celluloïd et le marbre, suivi d'un entretien inédit*, París: Éditions Léo Scheer
- ROLLET, Sylvie (2004), "Les Arabesques sur le thème de Pirosmanni de Paradjanov. autoportrait du cinéaste en peintre?". En LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, y GAGNEBIN, Murielle (dir.), *L'essai et le cinéma*, Seyssel: Champ Vallon
- ROMNEY, Jonathan (2009), "Step into my office: Agnès Varda's new career as an installation artist", *The Independent*, 4 de octubre de 2009
- ROSENSTONE, Robert A (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona: Ariel Historia
- ROUD, Richard, "The Left Bank", en ORTEGA, María Luisa, y WEINRICHTER, Antonio (eds) (2006), *Mystère Marker. Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores
- ROVATI, Federica (2000), "Saper vedere. Carlo L. Ragghianti e il montaggio delle immagini", en SCOTINI, Marco (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milán: Edizioni Charta
- RUBINO, Luciano (1984), "Frank O. Gehry: finally an architect who interprets himself." En RUBINO, Luciano. *Frank O Gehry Special*. Roma: Edizioni Kappa
- RUIZ MARTÍNEZ, Natalia (2010), *En busca del cine perdido. Histoire(s) du cinéma, de Jean-Luc Godard*, Universidad del País Vasco
- SARRÓ I MALUQUER, Ramon. "Objeto y contexto. El estatus de la obra de arte africana", en: <http://www.enespiral.net/etapa1/ant02/espirls/Proyecto/Artafri.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- SCEMAMA, Céline (2006), *Histoire(s) du cinéma de Jean-Luc Godard: la force faible d'un Art*, París: L'Harmattan
- SCHAFFER, Peter (1946), "L'element non visuel au cinéma (1). Analyse de la bande son", *Revue du cinéma*, nº1
- SCREMIN, Paola (1991), *Carpaccio. Vita di un documentario d'arte*, Turín: Umberto Allemandi
- (1995), "Teoria e pratica del critofilm", en COSTA, Antonio, *Carlo Ludovico Ragghianti, Il critofilm d'arte*, Udine: Campanotto Editore
- (1998), "Carpaccio de Longhi et Barbaro ou la nécessité de la parole", en CHEVREFILS DESBIOLLES, Yves (dir.), *Le film sur l'art et ses frontières, actes du colloque*, Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence
- (2000), "Viatico nel mondo dei documentari sull'arte. Il critofilm e la cinematografia sull'arte fra gli anni Quaranta e Sessanta", en SCOTINI, Marco (ed.), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Milán: Edizioni Charta
- (2003), "Film sull'arte", en *Enciclopedia del Cinema vol. II*, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana

- (2004), "Luciano Emmer. Racconti sull'arte" en FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*, Turín: Torino Film Festival
- (ed.) (2010), *Parole Dipinte. Il cinema sull'arte di Luciano Emmer*, Bologna: Cineteca di Bologna
- SGARBI, Elisabetta (2004), "Distanza Zero", en FRANCIA DI CELLE, Stefano, y GHEZZI, Enrico (coord.): *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival
- SHELOKHONOV, Steve. Biografía de Sydney Pollack en Internet Movie Data Base: <http://www.imdb.com/name/nm0001628/bio> [consultado el 9 de enero de 2014]
- SIEBEL, Volker (2004), "Painting pavements", en ELSAESSER, Thomas (ed.). *Harun Farocki. Working on the sight-lines*. Amsterdam: Amsterdam University Press
- SIMON, Alex (2006), "Sydney Pollack's Sketches" [Entrevista a Sydney Pollack], en: <http://thehollywoodinterview.blogspot.com/2008/01/sydney-pollack-hollywood-interview.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- SOKUROV, Aleksandr (2005), "Desafío a la perspectiva", I Congreso de Cine Europeo Contemporáneo, Barcelona [incluido como material adicional del DVD *Madre e hijo (Mat i sin, Aleksandr Sokurov, 1997)*]
- SOURIS, André (1949), "Musique et tableaux filmés. Notes sur la musique dans Le monde de Paul Delvaux", en AA.VV., *Le Film sur l'art. Etudes critiques et répertoire international*, París: UNESCO
- STIMSON, Blake (2006), *The pivot of the world: photography and its nation*, Massachusetts: MIT Press
- SUST, Xavier (1975), *La arquitectura como símbolo de poder*, Barcelona: Tusquets
- TARKOVSKI, Andrei (2005), *Esculpir en el tiempo*, Madrid: Rialp
- TCHINSKAYA, Alexandra, "Biography of Aleksandr Sokurov". Web oficial de Aleksandr Sokurov: http://www.sokurov.spb.ru/isle_en/isle_bio.html [consultado el 9 de enero de 2014]
- "Hubert Robert. A fortunate life", en http://www.sokurov.spb.ru/isle_en/documentaries.html?num=70 [consultado el 9 de enero de 2014]
- TEJEDA, Carlos (2008), *Arte en fotogramas. Cine realizado por artistas*, Madrid: Cátedra
- TESHIGAHARA, Sofu (1962), *Ikebana Sogetsu Flower Arrangement*. Tokyo: Sogetsu Shuppan
- TESSIER, Max (2007), "Interview with Hiroshi Teshigahara". Entrevista incluida en el libreto del DVD *Three films by Hiroshi Teshigahara*, Criterion
- THIRIFAYS, André (1951), "De quelques limites et possibilités du film sur l'art", en AA.VV., *Le Film sur l'art, bilan 1950. Etudes critiques. Répertoire international, II*, París: UNESCO
- THOMAS, François (1989), *L'Atelier d'Alain Resnais*, París: Flammarion
- TRUFFAUT, François (1976), "Henri-Georges Clouzot, Le mystère Picasso", en TRUFFAUT, François, *Las películas de mi vida*, Bilbao: Mensajero
- VENTURI, Lauro (2004), "Film d'arte, un tentativo di classificazione", en FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*, Turín: Torino Film Festival
- VERDONE, Mario (1950), "Il film sull'arte in Italia", en *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e Nero
- VERWOERT, Jan (2003), "The significance of the "pictorial turn" to the critical use of visual media in video art", en BIEMANN, Ursula (ed.) *Stuff it. The video essay in the digital age*. Zürich: Institut for Theory of Arte and Design

- VIATTE, Germain (concepción) (1989), *Peinture-cinéma-peinture*, Direction des Musées de Marseille; París: Hazan
- VICENTE, Isabel (2005), "Introducción". En DOSTOIEVSKI, Fiódor, *Crimen y castigo*, Madrid: Cátedra
- VIDAL, Jean (1950), Il film sull'arte in Francia, *Bianco e nero*, nº 8-9
- VIDAL OLIVERAS, Jaume (2007), "Farocki, imagen descarnada" *El Cultural de El Mundo*, 13 de diciembre de 2007
- VIVEIROS, Paulo (2004), "La imagen del sonido", en *Elegías visuales*, Maldoror Ediciones
- VLAD, Roman (1950), "La musica nel documentario d'arte", en AA.VV., *Le belle arti e il film*, Roma: Bianco e nero
- (2004a), "La musica nel cortometraggio cinematografico", en FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*. Turín: Torino Film Festival
- (2004b), "La mia collaborazione con Luciano Emmer", en FRANCIA DI CELLE, Stefano y GHEZZI, Enrico (coord.), *Mister(o) Emmer, L'attenta distrazione*, Turín: Torino Film Festival
- WEINRICHTER, Antonio (2004), *Desvíos de lo real*, Madrid: T&B
- (dir.) (2007), "Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo", en WEINRICHTER, Antonio (dir.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona: Gobierno de Navarra
- (ed.) (2010), *El cine en el espacio del arte, Secuencias, Revista de Historia del Cine*, nº32
- WHITESON, Leon (2002), "Interview with Frank O. Gehry" [vídeo]. Disponible en: <http://www.netropolitan.org/gehry/gehryint.html> [consultado el 9 de enero de 2014]
- YÁÑEZ, Jara (2008), "Memoria de un luchador". *Cahiers du cinema España*, nº13
- ZWEIG, Stefan (2010), *El misterio de la creación artística*, Madrid: Sequitur

FILMOGRAFÍA POR CAPÍTULO

La filmografía está ordenada por orden alfabético de autor, y dentro de cada autor, por fecha. Gran parte de las películas extranjeras a que hago referencia nunca han tenido un título en castellano, por lo que he decidido respetar el original, renunciando a inventar traducciones literales o aleatorias. En el caso de que haya un título en castellano que no sea traducción literal, escribo ambos, y también escribo original y traducción para los títulos que no estén en inglés, francés o italiano. El esquema que propongo es el siguiente: nombre del autor o autores, fecha, título, país de producción y duración. No siempre ha sido posible encontrar todos los datos, pero se ha logrado en gran medida.

1

EL CINE SOBRE ARTE: USOS, CARTOGRAFÍAS, RECORRIDOS

PRELUDIO. El papel del cine sobre arte en la construcción de una nueva Europa tras la Segunda Guerra Mundial

BARREIRO, Ramón (1937): *Velázquez*. España. 10 min.

BETTI, Giuliano (1948): *La Deposizione di Raffaello*. Italia. 11 min.

CAMPAUX, François (1946): *Henri Matisse*. Francia. 15 min.

CAUVIN, André (1939): *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck*. Bélgica. 8 min.

— (1946): *Le retour de l'Agneau Mystique*. Bélgica. 9 min.

CÜRLIS, Hans (1923-29): *Las manos creadoras (Schaffende Hände)*. Alemania. Varias duraciones

DEKEUKELEIRE, Charles (1938): *Thèmes d'inspiration/ Thema's van de inspiratie*. Bélgica. 8 min.

DREYER, Carl Theodor (1949): *Thorvaldsen*. Dinamarca. 10 min.

DUCHAMP, Marcel (1926): *Anemic cinéma*. Francia. 7 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico, GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Racconto da un affresco*. Italia. 10 min.

FLAHERTY, Robert (1950): *Guernica*. EEUU. 10 min.

GUITRY, Sacha (1915-52): *Ceux de chez nous*. Francia. 45 min.

GURROLA, Juan José (1965): *Alberto Gironella*. México. 25 min.

HAESAERTS, Paul, STORCK, Henri (1948): *Rubens*. Bélgica. 60 min.

HUYGUE, René (1938): *Rubens et son temps*. Francia. [Film perdido]

LÉGER, Ferdinand (1924): *Ballet mécanique*. Francia. 19 min.

LODS, Jean (1943): *Aristide Maillol, Sculpteur*. Francia. 27 min.

LONGHI, Roberto, BARBARO, Umberto (1948): *Carpaccio*. Italia. 15 min.

LYFORD, Richard, FLAHERTY, Robert (1950): *The Titan: Story of Michelangelo*. EEUU. 64 min.

OERTEL, Curt (1940): *Michelangelo, das Leben eines Titanen*. Suiza. [Film perdido]

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

SERRA OLLER, Juan (1953): *El Greco en su obra maestra: El Entierro del Conde Orgaz*. España. 15 min.

SNYDER, Robert (1989): *Michelangelo: A Self Portrait*. EEUU. 85 min.

STORCK, Henri (1944-46): *Le monde de Paul Delvaux*. Bélgica. 11 min.

CAPITULO 1. Luciano Emmer y la dramatización de la pintura

BETTI, Giuliano (1948): *La Deposizione di Raffaello*. Italia. 11 min.

EISENSTEIN, Serguéi M. (1925): *El acorazado Potemkin (Bronenosets Potemkin)*. Unión Soviética. 70 min.

EMMER, Luciano (1950): *Domenica d'agosto*. Italia. 75 min.

— (1997): *Bella di notte*. Italia. 28 min

— (2000): *Incontrare Picasso*. Italia. 40 min.

EMMER, Luciano, GHEZZI, Enrico (2003): *Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte*. Italia. 58 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico, GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Racconto da un affresco*. Italia. 10 min.

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

— (1950): *Gauguin*. Francia. 12 min.

RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.

CAPITULO 2. Henri Storck y el film poético sobre arte

CAUVIN, André (1939): *L'Agneau Mystique des frères Van Eyck*. Bélgica. 8 min.

DELVAUX, André (1975): *Met Dieric Bouts*. Bélgica. 28 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico, GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Racconto da un affresco*. Italia. 10 min.

FLAHERTY, Robert (1950): *Guernica*. EEUU. 10 min.

GURROLA, Juan José (1965): *Alberto Gironella*. México. 25 min.

HEUSCH, Luc de (1960): *Magritte ou la leçon de choses*. Bélgica. 13 min.

POLLACK, Sydney (2005): *Apuntes de Frank Gehry (Sketches of Frank Gehry)*. Alemania, EEUU. 83 min.

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.

RESNAIS, Alain, MARKER, Chris (1953): *Les statues meurent aussi*. Francia. 30 min.

SAMSON, Pierre (1978): *L'Archipel Carpaccio*. Francia. 44 min.

STORCK, Henri (1944-46): *Le monde de Paul Delvaux*. Bélgica. 11 min.

— (1969-70): *Paul Delvaux ou les femmes défendues*. Bélgica. 25 min.

STORCK, Henri, HAESAERTS, Paul (1948): *Rubens*. Bélgica. 60 min.

CAPITULO 3. Longhi y Barbaro: una línea purista del film sobre arte

DEKEUKELEIRE, Charles (1938): *Thèmes d'inspiration/ Thema's van de inspiratie*. Bélgica. 8 min.

EISENSTEIN, Sergei M. (1933): *Que viva México (Thunder over Mexico)*. EEUU. 90 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico (1948): *La leggenda di Sant'Orsola*. Italia. 9 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico, GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Racconto da un affresco*. Italia. 10 min.

LONGHI, Roberto, BARBARO, Umberto (1948): *Caravaggio*. Italia. 15 min.

— (1948): *Carpaccio*. Italia. 15min.

PELLEGRINI, Glauco (1948): *Parliamo del naso*. Italia. 10 min.

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

STORCK, Henri (1944-46): *Le monde de Paul Delvaux*. Bélgica. 11 min.

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle (1989): *Cézanne*. Francia. 52 min.

YOSHIDA, Kijû (1973-77): *Beauté de la beauté* (serie). Japón. 94 capítulos de 24 minutos.

CAPITULO 4. De *Rubens* a *Palettes*: el análisis crítico por medio del cine

BAUSSY, Didier (1990): *Velázquez*. Francia. 54 min.

BETTI, Giuliano (1948): *La Deposizione di Raffaello*. Italia. 11 min.

CANCELLIERI, Edmondo (1943): *Tintoretto*. Italia

CLAIR, RENÉ (1924): *Entr'acte*. Francia. 22 min.

CLOUZOT, H. G. (1956): *Le mystère Picasso*. Francia. 78 min.

CÜRLIS, Hans (1923-29): *Las manos creadoras (Schaffende Hände)*. Alemania. Varias duraciones.

DEKEUKELEIRE, Charles (1938): *Thèmes d'inspiration/ Thema's van de inspiratie*. Bélgica. 8 min.

GREENAWAY, Peter (2008): *Rembrandt's j'accuse*. Holanda, Alemania, Finlandia. 116 min.

HAESAERTS, Paul (1950): *De Renoir a Picasso (Van Renoir tot Picasso)*. Bélgica. 31 min.

— (1950): *Visita a Picasso (Bezoek aan Picasso)*. Bélgica. 20 min.

JAUBERT, Alain (1987-2002), *Palettes* [serie]. Francia. 30 min. por capítulo, salvo el primero, de 60 min.

KEATON, Buster (1924): *Sherlock Jr.*. EEUU. 43 min,

KLEIN, William (1968-78): *Grands soirs, petits matins*. Canadá, Francia. 97 min.

KUROSAWA, Akira (1990): *Los sueños de Akira Kurosawa (Dreams)*. EEUU, Japón. 120 min.

LAMB, Carl (1936): *Luz en el espacio arquitectónico (Raum im Kreisenden Licht)*. Alemania. 17 min.

PELLEGRINI, Glaucio (1949): *L'esperienza del Cubismo*. Italia. 11 min.

POZZETTI, Antonio, *Botticelli*. Italia

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.

ROSSELLINI, Roberto (1954): *Te querré siempre (Viaggio in Italia)*. Italia, Francia. 108 min.

SAITTO, Edoardo (1943): *Michelangelo da Caravaggio*. Italia

STORCK, Henri (1936): *Regards sur la Belgique ancienne*. Bélgica. 20 min.

— (1944-46): *Le monde de Paul Delvaux*. Bélgica. 11 min.

STORCK, Henri, HAESAERTS, Paul (1948): *Rubens*. Bélgica. 60 min.

STORCK, Henri, IVENS, Joris (1933): *Misère au Borinage*. Bélgica. 36 min.

WRIGHT, Randall (2008): *David Hockney: The secret knowledge*. Reino Unido. 74 min.

CAPITULO 5. El film procesual como documento: variaciones sobre el taller de Picasso

ANDREASSI, Raffaele (1965): *Antonio Ligabue, pittore*. Italia. 24 min.

BAZIN, Janine, LABARTHE, André S. (prods.) (1964-): *Cinéastes de notre temps* (serie). Francia. Varias duraciones.

BELZ, Corinna (2011): *Gerhardt Richter – painting*. Alemania. 97 min,

CAMPAUX, François (1946): *Henri Matisse*. Francia. 15 min.

CAVALIER, Alain (2005): *Le filmeur*. Francia. 97 min.

CLOUZOT, H. G. (1956): *Le mystère Picasso*. Francia. 78 min.

CÜRLIS, Hans (1923-29): *Las manos creadoras (Schaffende Hände)*. Alemania. Varias duraciones.

DREW, Robert (1960): *Primary*. EEUU. 60 min.

EMMER, Luciano (1954): *Picasso*. Italia, Francia. 50 min.

— (2000): *Incontrare Picasso*. Italia. 40 min.

FLEMING, Victor (1939): *The Wizard of Oz*. EEUU. 102 min.

FULTON, Keith, PEPE, Louis (2002): *Lost in La Mancha*. Reino Unido, EEUU. 93 min.

GODARD, Jean-Luc (1982): *Scénario du film Passion*. Francia. 54 min.

GUITRY, Sacha (1915-52): *Ceux de chez nous*. Francia. 45 min.

HAESAERTS, Paul (1950): *Visita a Picasso (Bezoek aan Picasso)*. Bélgica. 20 min.

DICKSON, Deborah, FROEMKE, Susan, MAYSLES, Albert, MAYSLES, David (1990): *Christo in Paris*. EEUU. 57 min.

MAYSLES, Albert, MAYSLES, David, ZWERIN, Charlotte (1970): *Gimme shelter*. EEUU. 91 min.

MORENO, Víctor (2013): *La piedra*. España. 47 min.

NAMUTH, Hans (1951): *Jackson Pollock 51*. EEUU. 10 min.

PANAHI, Jafar, MIRTAHMASB, Mojtaba (2011): *Esto no es una película (In film nist)*. Irán. 74 min.

PASOLINI, Pier Paolo (1970): *Appunti per un'Orestiada africana*. Italia. 70 min.

POTTER, Sally (1997): *The tango lesson*. Reino Unido, Francia, Argentina, Alemania, Holanda. 97 min.

RESNAIS, Alain (1947): *Visite à Oscar Domínguez*. Francia

— (1947): *Visite à Lucien Coutaud*. Francia

— (1947): *Visite à Hans Hartung*. Francia

— (1947): *Visite à Félix Labisse*. Francia

— (1947): *Visite à César Doméla*. Francia

RIEDELSCHEIMER, Thomas (2001): *Rivers and tides*. Alemania, Finlandia, Reino Unido, Canadá. 90 min.

SANZ FUENTES, Nayra, SANZ FUENTES, Javier (2011): *Tan antiguo como el mundo*. España. 87 min.

STORCK, Henri, HAESAERTS, Paul (1948): *Rubens*. Bélgica. 60 min.

TRUFFAUT, François (1973): *La nuit américaine*. Francia, Italia. 112 min.

VARDA, Agnès (1991): *Jacquot de Nantes*. Francia. 118 min.

— (2008): *Les playes d'Agnès*. Francia. 105 min.

WELLES, Orson (1978): *Filming Othello*. Alemania. 83 min.

CAPITULO 6. La biografía de artista en el cine de ficción: clichés y transgresiones

ALLEN, Woody (1983): *Zelig*. EEUU. 79 min.

ALTMAN, Robert (1990): *Vincent and Theo*. Holanda, Reino Unido, Francia, Italia, Alemania. 133 min.

BANKSY (2010): *Exit through the gift shop*. EEUU, Reino Unido. 88 min.

BARNARD, Clio (2010): *The Arbor*. Reino Unido. 94 min.

BATTIATO, Giacomo (1990): *Cellini: una vita scellerata*. Italia, Francia, Alemania. 254 min.

BECKER, Jacques (1958): *Les amants de Montparnasse*. Francia, Italia. 104 min.

BOTES, Costa, JACKSON, Peter (1995): *Forgotten silver*. Nueva Zelanda. 52 min.

CAMINO, Jaime (1984): *El balcón abierto*. España. 90 min.

COHEN, Jem (2012): *Museum hours*. Austria, EEUU

CORBIJN, Anton (2007): *Control*. Reino Unido, EEUU, Australia, Japón. 122 min.

DAVIS, Mick (2004): *Modigliani*. EEUU, Francia, Alemania, Italia, Rumanía, Reino Unido. 127 min.

DUMONT, Bruno (2013): *Camille Claudel 1915*. Francia. 94 min.

ERICE, Víctor (1992): *El sol del membrillo*. España. 133 min.

FAROCKI, Harun (1997): *Naturaleza muerta (Stilleben)*. Alemania. 56 min.

FEYDER, Jacques (1935): *La Kermesse héroïque*. Francia, Alemania. 109 min.

FORMAN, Milos (1984): *Amadeus*. EEUU. 173 min.

GERVASI, Sacha (2012): *Hitchcock*. EEUU. 98 min.

GIRARD, François (1993): Sinfonía en soledad: *Un retrato de Glenn Gould (Thirty-two short films about Glenn Gould)*. Canadá, Holanda, Portugal, Finlandia. 93 min.

GODARD, Jean-Luc (1982) *Passion*. Francia, Suiza. 84 min.

GREENAWAY, Peter (2007): *La ronda de noche (Nightwatching)*. Reino Unido, Polonia, Canadá, Holanda. 135 min.

HARRIS, Ed (2000): *Pollock*. EEUU. 123 min.

HAYNES, Todd (2007): *I'm not there*. EEUU, Alemania, Canadá. 135 min.

HAZAN, Jack (1974): *A bigger splash*. Reino Unido. 104 min.

HOLLAND, Agnieszka (2006): *Copying Beethoven*. EEUU, Alemania, Hungría. 99 min.

HOPKINS, Stephen (2004): *Lláname Peter (The life and death of Peter Sellers)*. EEUU, Reino Unido. 122 min.

HUERGA, Manuel (1989): *Gaudí*. España, Francia. 57 min.

HUSTON, John (1952): *Moulin Rouge*. Reino Unido. 114 min.

JARMAN, Derek (1986): *Caravaggio*. Reino Unido. 90 min.

KNAUFF, Thierry (1991): *Anton Webern*. Bélgica. 26 min.

KORDA, Alexander (1936): *Rembrandt*. Reino Unido. 84 min.

LACUESTA, Isaki (2011): *Los pasos dobles (Els passos dobles)*. Mali, España. 86 min.

LEDUC, Paul (1986): *Frida, naturaleza viva*. México. 108 min.

MAJEWSKI, Lech (2004): *The Garden of Earthly Delights*. Reino Unido, Italia, Polonia. 108 min.

— (2011): *The Mill and the Cross*. Polonia, Suecia. 95 min.

MAYBURY, John (1998): *Love is the devil. Study for a portrait of Francis Bacon*. Reino Unido, Francia, Japón. 86 min.

MERLET, Agnès (1997): *Artemisia*. Italia, Francia, Alemania. 95 min.

MINNELLI, Vincente (1951): *An American in Paris*. EEUU. 111 min.

MINNELLI, Vincente, CUKOR, George (1956): *El loco del pelo rojo (Lust for life)*. EEUU. 122 min.

MISSOLZ, Jérôme de (2007): *Le corps sublimé: Sans titre*. Francia. 71 min.

MIZOGUCHI, (1946): *Utamaro y sus cinco mujeres (Utamaro o meguru gonin no onna)*. Japón. 94 min.

NUYTEN, Bruno (1988): *La pasión de Camille Claudel (Camille Claudel)*. Francia. 157 min.

PASOLINI, Pier Paolo (1963): *La ricotta*. Italia, Francia. 34 min.

PROVOST, Martin (2008): *Séraphine*. Francia, Bélgica. 126 min.

PULCINI, Robert, SPRINGER BERMAN, Shari (2003): *American Splendor*. EEUU. 96 min.

REED, Carol (1965): *El tormento y el éxtasis (The Agony and the Ecstasy)*. EEUU, Italia. 133 min.

RIVETTE, Jacques (1991): *La bella mentirosa (La belle noiseuse)*. Francia, Suiza. 240 min.

ROSSELLINI, Roberto (1973): *Leon Battista Alberti: L'Umanesimo*. Italia. 88 min.

RUIZ, Raúl (1979): *L'hypothèse du tableau volé*. Francia. 65 min.

— (2006): *Klimt*. Austria, Francia, Alemania, Reino Unido. 93 min.

RUSSELL, Ken (1961): *Antoni Gaudí*. Reino Unido. 15 min.

— (1965): *The Debussy Film*. Reino Unido. 81 min.

— (1967): *Dante's Inferno*. Reino Unido. 90 min.

— (1972): *Savage Messiah*. Reino Unido. 94 min.

— (1975): *Lisztomania*. Reino Unido. 105 min.

SAURA, Carlos (1999): *Goya en Burdeos*. España, Italia. 104 min.

SCHNABEL, Julian (1996): *Basquiat*. EEUU. 106 min.

SCHRADER, Paul (1985): *Mishima: A Life in Four Chapters*. EEUU, Japón. 120 min.

SCORSESE, Martin (1980): *Toro salvaje (Raging Bull)*. EEUU. 129 min.

SFAR, Joann (2010): *Gainsbourg, vie heroïque*. Francia. 130 min.

SHAINBERG, Steven (2006): *Retrato de una obsesión (Fur. An Imaginary Portrait of Diane Arbus)*. EEUU. 117 min.

SMARAGDIS, Yannis (2007): *El Greco*. Grecia, España, Hungría. 112 min.

SODERBERG, Steven (1991): *Kafka, la verdad oculta (Kafka)*. EEUU, Francia. 98 min.

SOKUROV, Aleksandr (1996): *Hubert Robert. Una vida afortunada (Robert. Schastlivaya zhizn)*. Rusia. 26 min.

— (2001): *Elegía de un viaje (Elegiya dorogi)*. Francia, Rusia, Holanda. 48 min.

— (2002): *El arca rusa (Russkiy kovcheg)*. Rusia, Alemania, Japón, Canadá, Finlandia, Dinamarca. 99 min.

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle (1968): *Crónica de Anna Magdalena Bach (Chronik der Anna Magdalena Bach)*. Alemania, Italia. 93 min.

TARKOVSKY, Andrei (1966): *Andrei Rublev*. Unión Soviética. 175 min.

TAYMOR, Julie (2002): *Frida*. EEUU, Canadá, México. 122 min.

TRUEBA, Fernando (2012): *El artista y la modelo*. España, Francia. 105 min.

VAN SANT, Gus (2005): *Last days*. EEUU. 92 min.

VARDA, Agnès (1991): *Jacquot de Nantes*. Francia. 118 min.

VESELY, Herbert (1981): *Egon Schiele. Exzesse*. Alemania, Francia, Austria. 89 min.

WATKINS, Peter (1974): *Edvard Munch*. Suecia, Noruega. 180 min.

WEBBER, Peter (2003): *La joven de la perla (Girl with a Pearl Earring)*. Reino Unido, Luxemburgo. 100 min.

WHEATLEY, David (1979): *René Magritte*. Reino Unido. 29 min.

CODA. La banda de sonido en el cine sobre arte

CLOUZOT, H. G. (1956): *Le mystère Picasso*. Francia. 78 min.

COULIBEU, Pierre (1990): *Alechinsky sur Rhône*. Bélgica. 23 min.

DELVAUX, André (1975): *Met Dieric Bouts*. Bélgica. 28 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico (1948): *L'Allegoria della Primavera*. Italia. 9 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico, GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Racconto da un affresco*. Italia. 10 min.

- FLEISCHER, Alain (1989): *À la recherche de Christian B.*. Francia. 45 min.
- (1989): *Christian Boltanski* (serie *Contacts*). Francia. 11 min.
- HEUSCH, Luc de (1990): *Je suis fou, je suis sot, je suis méchant: un auto-portrait de James Ensor*. Bélgica. 52 min.
- JAUBERT, Alain (1987-2002): *Palettes* [serie]. Francia. 30 min. por capítulo, salvo el primero, de 60 min.
- LAMBERT, Jérôme, PICARD, Philippe (2004): *Pierre Paul Rubens. Autoportrait en Européen*. Francia. 52 min.
- PARADJANOV, Sergei (1985): *Arabesco sobre un tema de Pirosmeni* (*Arabeskebi Pirosmenis temaze*). Unión Soviética. 19 min.
- POLLET, Jean Daniel (1964): *Bassae*. Francia. 8 min.
- (1963): *Méditerranée*. Francia. 42 min.
- RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.
- (1961): *L'année dernière à Marienbad*. Francia, Italia. 90 min.
- RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.
- SCHAMONI, Peter (1991): *Max Ernst* (*Max Ernst: mein vagabundieren, meine unruhe*). Alemania. 100 min.
- STORCK, Henri (1944-46): *Le monde de Paul Delvaux*. Bélgica. 11 min.
- VARDA, Agnès (2004): *Ydessa, les ours, et etc.*. Francia. 43 min.
- WILDER, Billy (1950): *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*). EEUU. 106 min.
- ZÉNO, Thierry (1983): *Les muses sataniques*. Bélgica. 58 min.

2

EL FILM ENSAYO SOBRE ARTE

CAPITULO 1. Notas para una acotación

BAHR, Fax, HICKENLOOPER, George (1991): *Corazones en tinieblas* (*Hearts of darkness: a filmmaker's apocalypse*). EEUU. 96 min.

BAUSSY, Didier (1983): *Le Tintoret d'après Jean-Paul Sartre ou La Déchirure jaune*. Francia

CAVALIER, Alain (1999): *Georges de la Tour*. Francia. 26 min.

CLOUZOT, H. G. (1956): *Le mystère Picasso*. Francia. 78 min.

COULIBEU, Pierre (2000): *Balkan Baroque*. Francia, Holanda, Austria. 63 min.

DEBRAY, Régis, DESFONS, Pierre (1995): *Vie et mort de l'image. Une histoire du regard en Occident*. Francia

DELVAUX, André (1975): *Met Dieric Bouts*. Bélgica. 28 min.

EMMER, Luciano (1997): *Bella di notte*. Italia. 28 min.

ERICE, Víctor (1992): *El sol del membrillo*. España. 133 min.

FAGOT, Georges (1904): *Faust*. Francia

FASSBINDER, R.W. (1980): *Berlin Alexanderplatz*. Alemania, Italia. 910 min.

FEATHERSTONE, Don (1984): *Sir Ernst Gombrich. The language of the eyes*. Reino Unido

FRANJU, Georges (1956): *Monsieur et Madame Curie*. Francia. 16 min.

GIRARD, François (1993): *Sinfonía en soledad: Un retrato de Glenn Gould (Thirty-two short films about Glenn Gould)*. Canadá, Holanda, Portugal, Finlandia. 93 min.

GODARD, Jean-Luc (1963): *Le mépris*. Francia, Italia. 103 min.

— (1982): *Passion*. Francia, Suiza. 84 min.

— (1982): *Scénario du film Passion*. Francia, Suiza. 54 min.

— (1988-98): *Histoire(s) du cinéma*. Suiza, Francia. 268 min.

— (1991): *Allemagne année 90 neuf zéro*. Francia. 62 min.

GREENAWAY, Peter (1982): *El contrato del dibujante (The Draughtsman's Contract)*. Reino Unido. 107 min.

GROUPE DZIGA VERTOV (1970): *Vent d'Est*. Italia, Francia, Alemania. 89 min.

IVENS, Joris, LORIDAN, Marceline (1988): *Une histoire de vent*. Francia, Reino Unido, Alemania, Holanda. 74 min.

JARMAN, Derek (1986): *Caravaggio*. Reino Unido. 90 min.

JONZE, Spike (2002): *Adaptation. El ladrón de orquídeas (Adaptation)*. EEUU. 114 min.

LABARTHE, André S. (1988): *Van Gogh à Paris... Repérages*. Francia. 20 min.

LEHMAN, BORIS (1985): *Portrait du peintre dans son atelier*. Bélgica. 40 min.

MARKER, Chris (1958): *Lettre de Sibérie*. Francia. 57 min.

— (1982): *Sans Soleil*. Francia. 100 min.

— (1999): *Une journée d'Andrei Arsenevich*. Francia. 55 min.

OLIVIER, Laurence (1944): *Henry V*. Reino Unido. 137 min.

PACINO, Al (1996): *Looking for Richard*. EEUU. 107 min.

PARADJANOV, Sergei (1985): *Arabesco sobre un tema de Pirosmeni* (Arabeskebi Pirosmenis temaze). 19 min.

PAUWELS, Eric (1989): *Le martyre de Saint Sébastien. Voyage iconographique*. Bélgica. 52 min.

— (2010): *Les films rêvés*. Bélgica. 180 min.

PAZIENZA, Claudio (1997): *Panamarenko. Portrait en son absence*. Francia. 26 min.

PELLEGRINI, Glauco, *L'esperienza del Cubismo*. Italia. 11 min.

PHILIBERT, Nicolas (1990): *La Ville Louvre*. Francia. 81 min.

POLLET, Jean-Daniel (1963): *Méditerranée*. Francia. 42 min.

POTTER, Sally (1997): *The tango lesson*. Reino Unido, Francia, Argentina, Alemania, Holanda. 97 min.

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

RESNAIS, Alain, MARKER, Chris (1953): *Les statues meurent aussi*. Francia. 30 min.

RIVETTE, Jacques (1991): *La bella mentirosa (La belle noiseuse)*. Francia, Suiza. 240 min.

ROSSELLINI, Roberto (1954): *Te querré siempre (Viaggio in Italia)*. Italia, Francia. 88 min.

ROSSIF, Frédéric (1992): *Morandi*. Italia. 50 min.

RUIZ, Raúl (1979): *L'hypothèse du tableau volé*. Francia. 65 min.

SAMSON, Pierre (1978): *L'Archipel Carpaccio*. Francia. 44 min.

SCHAMONI, Peter (1989): *Caspar David Friedrich – Grenzen der Zeit*. Alemania. 80 min.

SCORSESE, Martin, HENRY WILSON, Michael (1995): *A Personal Journey with Martin Scorsese Through American Movies*. EEUU, Reino Unido. 225 min.

SOKUROV, Aleksandr (1996): *Hubert Robert. Una vida afortunada (Robert. Schastlivaya zhizn)*. Rusia. 26 min.

— (2002): *El arca rusa (Russkiy kovcheg)*. Rusia, Alemania, Japón, Canadá, Finlandia, Dinamarca. 99 min.

STRAUB, Jean-Marie, HUILLET, Danièle (1989): *Cézanne*. Francia. 52 min.

TARKOVSKY, Andrei (1966): *Andrei Rublev*. Unión Soviética. 175 min.

VARDA, Agnès (1991): *Jacquot de Nantes*. Francia. 118 min.

— (2000): *Les glaneurs et la glaneuse*. Francia. 78 min.

WATKINS, Peter (1974): *Edvard Munch*. Suecia, Noruega. 180 min.

WELLES, Orson (1975): *Fraude (F for fake)*. Francia, Irán, Alemania. 85 min.

— (1978): *Filming Othello*. Alemania. 83 min.

ZÉNO, Thierry (1983): *Les muses sataniques*. Bélgica. 58 min.

CAPITULO 2. Una tipología del film-ensayo sobre arte

1. El retrato ensayístico de artista

ANTONIONI, Michelangelo (1966): *Blow up*. Reino Unido, EEUU. 106 min.

CHILLIDA, Susana (1998): *Chillida, el arte y los sueños*. España. 54 min.

DICILLO, Tom (2009): *The Doors: When You're Strange*. EEUU. 86 min.

GODARD, Jean-Luc (1982) *Passion*. Francia, Suiza. 84 min.

LACUESTA, Isaki (2007): *Las variaciones Marker*. España. 34 min.

MARKER, Chris (1965): *Le mystère Koumiko*. Francia. 46 min.

— (1992): *El último bolchevique (Le tombeau d'Alexandre)*. Francia, Finlandia. 120 min.

MILLARES ALONSO, Juan (2005): *Cuadernos de contabilidad de Manuel Millares*. España. 97 min.

OKSMAN, Sergio (2012): *A story for the Modlins*. España. 26 min.

POLANSKI, Roman (1968): *La semilla del diablo (Rosemary's baby)*. EEUU. 136 min.

STONE, Oliver (1991): *The Doors*. EEUU. 135 min.

VARDA, Agnès (1987): *Jane B. par Agnès V.*. Francia. 94 min.

2 y 3. Autorretrato y cuaderno de apuntes

BERLINER, Alain (2001): *The sweetest sound*. EEUU. 55 min.

— (2006): *Wide awake*. EEUU. 79 min.

CAVALIER, Alain (1996): *La rencontre*. Francia. 74 min.

— (2005): *Le filmeur*. Francia. 96 min.

COCTEAU, Jean (1952): *La Villa Santo-Sospir*. Francia. 36 min.

EMMER, Luciano, GHEZZI, Enrico (2003): *Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte*. Italia. 58 min.

ERICE, Víctor (1973): *El espíritu de la colmena*. España. 93 min.

— (2006): *La morte rouge*. España. 33 min.

FELLINI, Federico (1973): *Amarcord*. Italia, Francia. 123 min.

GODARD, Jean-Luc (1979): *Scénario de Sauve que peut (la vie). Quelques remarques sur la réalisation et la production du film*. Francia, Suiza. 20 min.

— (1983): *Petites notes à propos du film 'Je vous salue, Marie'*. Francia. 25 min.

— (1995): *JLG/JLG. Autoportrait de décembre*. Francia. 56 min.

HERZOG, Werner (1986): *Selbstportrait – Werner Herzog Filmemacher*. Alemania. 28 min.

HWIDAR, Abdelatif, SUBIRANA, Carla, ALIAGA, Adán (2012): *Kanimambo*. España. 100 min.

JARMAN, Derek (1993): *Blue*. Reino Unido. 74 min.

MAJEWSKI, Lech (2007): *Roe's room (Pokój saren)*. Polonia. 90 min.

MALRAUX, André (1945): *Sierra de Teruel (L'espoir)*. España, Francia. 76 min.

MARKER, Chris (1997): *Immemory* [CD-Rom]. Francia

MEKAS, Jonas (1969): *Walden*. EEUU. 195 min.

— (1976): *Lost, lost, lost*. EEUU. 165 min.

— (1980): *Self-portrait*. EEUU. 20 min.

PASOLINI, Pier Paolo (1963): *Sopralluoghi in Palestina per il vangelo secondo Matteo*. Italia. 52 min.

— (1965): *Il vangelo secondo Matteo*. Italia. 111 min.

— (1968): *Appunti Per Un Film Sull'India*. Italia. 33 min.

— (1970): *Appunti per un'Orestide Africana*. Italia. 70 min.

POLLET, Jean-Daniel (1990): *Contretemps*. Francia. 100 min.

VARDA, Agnès (2000): *Les glaneurs et la glaneuse*. Francia. 78 min.

— (2008): *Les playes d'Agnès*. Francia. 105 min.

VISCONTI, Luchino (1970): *Alla ricerca di Tazio*. Italia. 29 min.

— (1971): *Morte a Venezia*. Italia, Francia. 125 min.

4. El film-ensayo como diálogo estético

ALARCÓN, Samuel (2009): *La ciudad de los signos*. España. 62 min.

ALEGRÍA, Oskar (2012): *La casa Emak Bakia*. España. 83 min.

BERZOSA, José María (1972): *Rouge Greco Rouge*. Francia. 70 min.

— (1973): *Zurbarán: la vie de moine et l'amour des choses*. Francia

— (1981): *Eduardo Chillida*. Francia

— (1983): *Antonio Saura, quelques reveries d'un promeneur solitaire ou presque*. Francia

— (1970): *Matisse ou la simplification*. Francia

— (1971): *Francis Bacon: l'ultime regard*. Francia

— (1969): *Jorge Luis Borges I: Le passé qui ne menace pas*. Francia

— (1969): *Jorge Luis Borges II: Les journées et les nuits*. Francia

— (1998): *Rafael Alberti*. Francia

— (1974): *Comment se débarrasser des restes du Cid*. Francia

— (1973): *Mourir sage et vivre fou*. Francia. 83 min.

— (1973): *L'amour et la charité*. Francia

BONET, Eugeni (2004): *Tira tu reloj al agua*. España. 88 min.

BUÑUEL, Luis (1969): *La Vía Láctea*. Francia. 97 min.

DELVAUX, André (1975): *Met Dieric Bouts*. Bélgica. 28 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico, GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Racconto da un affresco*. Italia. 10 min.

EMMER, Luciano (1950): *Domenica d'agosto*. Italia. 75 min.

ERICE, Víctor (1992): *El sol del membrillo*. España. 133 min.

— (1992): *Apuntes* [apuntes en vídeo para El sol del membrillo]. España

- ERICE, Víctor, KIAROSTAMI, Abbas (2006): *Correspondencias*. España. Varias duraciones.
- FAROCKI, Harun (1984): *An image*. Alemania. 26 min.
- (2007): *Respite*. Incluido en COSTA, Pedro, FAROCKI, Harun, GREEN, Eugène (2007) *Memories*. Corea del Sur, Francia. 38 min.
- FLEISCHER, Alain (1979): *Zoo zéro*. Francia. 96 min.
- (1982): *Pierre Klossowski, portrait de l'artiste en souffleur*. Francia. 52 min.
- (2002): *Le roi Rodin*. Francia. 80 min.
- GHEERBRANT, Denis (2001): *Lettre à Johan van der Keuken*. Francia. 29 min.
- GODARD, Jean-Luc (1968): *Sympathy for the devil*. Reino Unido. 90 min.
- GREENAWAY, Peter (2006-): *Nine classical paintings revisited* [instalación audiovisual en Holanda e Italia, aún en curso]
- (2007): *La ronda de noche (Nightwatching)*. Reino Unido, Polonia, Canadá, Holanda. 135 min.
- (2008): *Rembrandt's j'accuse*. Holanda, Alemania, Finlandia. 116 min.
- HAAS, Philip (1988): *A day on the Grand Canal with the Emperor of China, or surface is illusion but so is depth*. EEUU. 46 min.
- HAZAN, Jack (1974): *A bigger splash*. Reino Unido. 104 min.
- HEUSCH, Luc de (1960): *Magritte ou la leçon de choses*. Bélgica. 13 min.
- (1990): *Je suis fou, je suis sot, je suis méchant: un auto-portrait de James Ensor*. Bélgica. 52 min.
- KUROSAWA, Akira (1985): *Ran*. Japón, Francia. 155 min.
- LETH, Jorgen (1967): *El humano perfecto (Det perfekte menneske)*. Dinamarca. 13 min.
- MARKER, Chris (1958): *Lettre de Sibérie*. Francia. 57 min.
- (1982): *Sans Soleil*. Francia. 100 min.
- (1985): *A.K.*. Francia, Japón. 71 min.
- NAMUTH, Hans (1951): *Jackson Pollock 51*. EEUU. 10 min.
- RAY, Man (1927): *Emak Bakia*. Francia. 18 min.
- RENOIR, Jean (1959): *Le testament du Docteur Cordelier*. Francia. 92 min.
- RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.
- (1955): *Nuit et brouillard*. Francia. 30 min.

— (1959): *Hiroshima mon amour*. Francia, Japón. 86 min.

RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.

ROSSELLINI, Roberto (1954): *Te querré siempre (Viaggio in Italia)*. Italia, Francia. 78 min.

ROSSIF, Frédéric (1992): *Morandi*. Italia. 50 min.

RUIZ VERGARA, Fernando (1980): *Rocío*. España. 80 min. [versión sin censurar]

STORCK, Henri (1944-46): *Le monde de Paul Delvaux*. Bélgica. 11 min.

— (1971): *Paul Delvaux ou les femmes défendues*. Bélgica. 25 min.

TERAYAMA, Shuji, TANIKAWA, Shuntaro (1982-83): *Videocartas*. Japón. 74 min.

VARDA, Agnès (1987): *Jane B. par Agnès V.*. Francia. 94 min.

VON TRIER, Lars, LETH, Jorgen (2003): *Las cinco condiciones (De fem benspænd)*. Dinamarca, Suiza, Bélgica, Francia. 87 min.

WENDERS, Wim (1989): *Notebook on cities and clothes*. Alemania, Francia. 77 min.

WOLLHEIM, Bruno (2009): *David Hockney: A bigger picture*. Reino Unido. 60 min.

CODA (Instalaciones)

FAROCKI, Harun (1995): *Schnittstelle: Interface* [instalación museística]

GUERÍN, José Luis (2010): *La dama de Corinto. Un esbozo cinematográfico* [instalación museística]

GREENAWAY, Peter (2006-): *Nine classical paintings revisited* [instalación museística]

LIANG, Tsai Ming (2008): *It's a dream* [instalación museística]

MARKER, Chris (1978): *Quand le siècle a pris formes* [instalación museística]

— (1991): *Zapping Zone* [instalación museística]

— (1997): *Immemory* [CD-Rom]

— (1999): *Roseware* [instalación museística]

VARDA, Agnès (2006): *Ma cabane de l'échec, 2006* [instalación museística]

DIÁLOGOS ENSAYÍSTICOS ENTRE EL CINE Y OTRAS ARTES VISUALES

1. PRELUDIO. Luciano Emmer: del racconto al ensayo

CLOUZOT, H. G. (1956): *Le mystère Picasso*. Francia. 78 min.

EMMER, Luciano (1966): *La sublime fatica*. Italia. 11 min.

— (1989): *La bellezza del Diavolo: Viaggio nei castelli Trentini*. Italia. 47 min.

— (1997): *Bella di notte*. Italia. 28 min.

— (2000): *Incontrare Picasso*. Italia. 40 min.

— (2001): *Nostalgie*. Italia. 8 min.

— (2004): *I magici colori di Napoli*. Italia. 18 min.

EMMER, Luciano, GHEZZI, Enrico (2003): *Con aura... senz'aura: viaggio ai confini dell'arte*. Italia. 58 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico (1948a): *Isole nella laguna*. Italia. 13 min.

— (1948b): *Venise et ses amants*. Italia. 11 min.

— (1950): *Goya. La festa di Sant'Isidoro. I disastri della guerra*. Italia. 18 min.

— (1952): *Leonardo da Vinci*. Italia. 44 min.

— (1953): *Vita di una cortigiana*. Italia. 10 min.

— (1954): *Picasso*. Italia y Francia. 50 min.

EMMER, Luciano, GRAS, Enrico, GRAUDING, Tatiana (dir.) (1938): *Racconto da un affresco*. Italia. 10 min.

— (1941): *Paradiso terrestre*. Italia. 11 min.

HAESAERTS, Paul (1950): *Visita a Picasso (Bezoek aan Picasso)*. Bélgica. 20 min.

HERZOG, Werner (2011): *Cave of forgotten dreams*. Canadá, EEUU, Francia, Alemania y Reino Unido. 105 min.

RAGGHianti, C. L. (1961): *Terre alte di Toscana*. Italia. 15 min.

RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.

SOKUROV, Aleksandr (2001): *Elegía del viaje (Elegiya dorogi)*. Francia, Holanda, Rusia. 48 min.

VARDA, Agnès (1958): *Ô saisons, ô châteaux*. Francia. 21 min.

2. *Les statues meurent aussi* (A. Resnais y C. Marker, 1953), film-ensayo sobre escultura

BAL, Mieke, LOUMPET GALITZINE, Alexandra, WILLIAMS GAMAKER, Michelle (2008): *Becoming Vera*. 53 min.

CAVALCANTI, Alberto (1926): *Rien que les heures*. Francia. 35 min.

CLOUZOT, H. G. (1956): *Le mystère Picasso*. Francia. 78 min.

FRANJU, Georges (1949): *Le sang des bêtes*. Francia. 22 min.

MARKER, Chris (1952): *Olympia 52*. Francia. 85 min.

— (1958): *Lettre de Sibérie*. Francia. 57 min.

— (1992): *El último bolchevique (Le tombeau d'Alexandre)*. Francia, Finlandia. 120 min.

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

— (1955): *Nuit et brouillard*. Francia. 32 min.

— (1959): *Hiroshima mon amour*. Francia, Japón. 86 min.

RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.

RESNAIS, Alain, MARKER, Chris (1953): *Les statues meurent aussi*. Francia. 30 min.

STORCK, Henri, IVENS, Joris (1933): *Misère au Borinage*. Bélgica. 36 min.

VIGO, Jean (1930): *A propos de Nice*. Francia. 22 min.

VIOTTE, Michel (2006): *Les autres hommes*. Francia. 85 min.

3. *Hubert Robert, una vida afortunada* (A. Sokurov, 1996), film-ensayo sobre pintura

DOVZHENKO, Aleksandr (1930): *Tierra (Zemlya)*. Unión Soviética. 75 min.

FAROCKI, Harun (1997): *Naturaleza muerta (Stilleben)*. Alemania. 56 min.

MARKER, Chris (1958): *Lettre de Sibérie*. Francia. 57 min.

— (1999): *Une journée d'Andrei Arsenevitch*. Francia. 55 min.

SOKUROV, Aleksandr (1978-87): *La voz solitaria del hombre (Odinokiy golos cheloveka)*. Unión Soviética. 82 min.

- (1979-89): *Sonata a Hitler (Sonata dlya Gitlera)*. Unión Soviética. 10 min.
- (1981): *Sonata para viola. Dmitri Shostakovich (Altovaya sonata. Dmitriy Shostakovich)*. Unión Soviética. 75 min.
- (1983-87): *Dolorosa indiferencia (Skorbnoye beschuvstviye)*. Unión Soviética. 92 min.
- (1986-88): *Elegía de Moscú (Moskovskaya elegiya)*. Unión Soviética. 90 min.
- (1988): *Días de eclipse (Dni zatmeniya)*. Unión Soviética. 131 min.
- (1988): *Maria, una elegía campesina (Mariya)*. Unión Soviética. 38 min.
- (1996): *Hubert Robert. Una vida afortunada (Robert. Schastlivaya zhizn)*. Rusia. 26 min.
- (1996): *Elegía Oriental (Vostochnaya elegiya)*. Rusia, Japón. 44 min.
- (1997): *Madre e hijo (Mat i syn)*. Rusia, Alemania. 69 min.
- (1998): *Confesión (Povinnost)*. Rusia. 260 min.
- (1999): *Moloch (Molokh)*. Rusia, Alemania, Japón, Italia, Francia. 103 min.
- (2001): *Elegía de un viaje (Elegiya dorogi)*. Francia, Rusia, Holanda. 48 min.
- (2002): *El arca rusa (Russkiy kovcheg)*. Rusia, Alemania, Japón, Canadá, Finlandia, Dinamarca. 99 min.
- (2005): *El sol (Solntse)*. Rusia, Italia, Suiza, Francia. 110 min.
- (2006): *Elegía de la vida (Elegiya zhizni. Rostropovich. Vishnevskaya)*. Rusia. 101 min.
- TARKOVSKY, Andrei (1966): *Andrei Rublev (Andrey Rublev)*. Unión Soviética. 175 min.
- (1972): *Solaris (Solyaris)*. Unión Soviética. 160 min.
- (1979): *Stalker*. Unión Soviética. 155 min.
- (1986): *Sacrificio (Offret)*. Suecia, Reino Unido, Francia. 141 min.

4. Apuntes de Frank Gehry (S. Pollack, 2005), film-ensayo sobre arquitectura

- GUGGENHEIM, Davis (2006): *Una verdad incómoda (An inconvenient thruth)*. EEUU. 100 min.
- MINGHELLA, Anthony (1999): *El talento de Mr. Ripley (The Talented Mr. Ripley)*. EEUU. 139 min.
- (2003): *Cold Mountain*. EEUU, Reino Unido, Rumanía, Italia. 154 min.
- MORRIS, Errol (1988): *The thin blue line*. EEUU. 103 min.

— (2003): *The Fog of War: Eleven Lessons from the Life of Robert S. McNamara*. EEUU. 95 min.

NOYCE, Phillip (2002): *El americano impasible (The quiet American)*. Alemania, EEUU, Reino Unido, Australia, Francia. 101 min.

POLLACK, Sydney (1965): *La vida vale más (The slender thread)*. EEUU. 98 min.

— (1966): *Propiedad Condenada (This property is condemned)*. EEUU. 110 min.

— (1969): *Danzad, danzad malditos (They shoot horses, don't they?)*. EEUU. 120 min.

— (1975): *Los tres días del cóndor (Three Days of the Condor)*. EEUU. 117 min.

— (1982): *Tootsie*. EEUU. 116 min.

— (1985): *Memorias de África (Out of Africa)*. EEUU. 161 min.

— (1990): *Habana (Havana)*. EEUU. 144 min.

— (1995): *Sabrina (y sus amores) (Sabrina)*. Alemania, EEUU. 127 min.

— (1999): *Caprichos del destino (Random Hearts)*. EEUU. 133 min.

— (2005): *La intérprete (The interpreter)*. Reino Unido, EEUU, Francia, Alemania. 128 min.

— (2005): *Apuntes de Frank Gehry (Sketches of Frank Gehry)*. Alemania, EEUU. 83 min.

5. Naturaleza muerta (H. Farocki, 1997), film-ensayo sobre fotografía

FAROCKI, Harun (1966): *Jeder ein Berliner Kindl*. Alemania Occidental. 4 min

— (1966): *Zwei Wege*. Alemania Occidental. 3 min

— (1969): *Fuego inextinguible (Nicht löschesbares Feuer)*. Alemania Occidental. 25 min

— (1981): *Ante tus ojos – Vietnam (Etwas wird sichtbar)*. Alemania Occidental. 114 min

— (1983): *Una imagen (Ein bild)*. Alemania Occidental. 25 min

— (1986): *Cómo se ve (Wie man sieht)*. Alemania Occidental. 72 min

— (1989): *Imágenes del mundo e inscripción de la guerra (Bilder der Welt und Inschrift des Krieges)*. Alemania Occidental. 75 min

— (1992): *Videogramas de una revolución rumana*. Alemania, Rumanía. 106 min

— (1995): *Obreros saliendo de la fábrica*. Alemania. 36 min

— (1995): *Schnittstelle: Interface*. Alemania. 23 min

— (1997): *La entrevista (Die Bewerbung)*. Alemania. 59 min

— (1997): *Naturaleza muerta (Stilleben)*. Alemania. 58 min

— (2001): *Los creadores de los mundos de compras (Die Schöpfer der Einkaufswelten)*. Alemania. 75 min

— (2004): *Capital de riesgo (Nicht ohne risiko)*. Alemania. 50 min

GODMILOW, Jill (1998): *What Farocki taught*. EEUU. 30 min

MARKER, Chris (1982): *Sans Soleil*. Francia. 100 min.

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

— (1959): *Hiroshima mon amour*. Francia, Japón. 90 min.

RESNAIS, Alain, MARKER, Chris (1953): *Les statues meurent aussi*. Francia. 30 min.

6. Ikebana (H. Teshigahara, 1956), film-ensayo sobre ikebana

BARBERI, Gianfranco; DI CASTRI, Marco (1989): *Magiciens de la terre*. Francia, Italia. 52 min.

CLOUZOT, H. G. (1956): *Le mystère Picasso*. Francia. 78 min.

MARKER, Chris (1962): *La Jetée*. Francia. 28 min.

MATSUMOTO, Toshio (1968): *Funeral parade of roses (Bara no sôretsu)*. Japón. 107 min.

NAKAHIRA, Kô (1956): *Crazed fruit (Kurutta kajitsu)*. Japón. 86 min.

RESNAIS, Alain (1948): *Van Gogh*. Francia. 18 min.

— (1959): *Hiroshima mon amour*. Francia, Japón. 90 min.

RESNAIS, Alain, HESSENS, Robert (1950): *Guernica*. Francia. 13 min.

RESNAIS, Alain, MARKER, Chris (1953): *Les statues meurent aussi*. Francia. 30 min.

TESHIGAHARA, Hiroshi (1953): *Hokusai*. Japón. 23 min.

— (1956): *Ikebana*. Japón. 32 min.

— (1964): *La mujer de la arena (Suna no onna)*. Japón. 123 min.

— (1962): *Pitfall (Otoshiana)*. Japón. 97 min.

— (1965): *Ako*. Japón. 29 min.

— (1966): *El rostro ajeno (Tanin no kao)*. Japón. 124 min.

— (1972): *Summer soldiers (Samâ sorujâ)*. Japón. 107 min.

— (1984): *Antonio Gaudí*. Japón. 72 min.

— (1989): *Rikyu*. Japón. 136 min.

— (1992): *La princesa Goh (Gô-hime)*. Japón. 142 min.

TRUFFAUT, François (1959): *Les quatre cents coups*. Francia. 92 min.

7. CODA. Film-ensayo y totalitarismo. La relectura crítica de las imágenes del poder

DOVZHENKO, Aleksandr (1930): *Tierra (Zemlya)*. Unión Soviética. 75 min.

KLUGE, Alexander (1966): *Una muchacha sin historia (Abschied von gestern - Anita G.)*. Alemania Occidental. 88 min.

— (1979): *La patriota (Die Patriotin)*. Alemania Occidental. 121 min.

KLUGE, Alexander, SCHAMONI, Peter (1961): *Brutalidad en piedra (Brutalität in Stein)*. Alemania Occidental. 12 min.

MARKER, Chris (1965): *Le mystère Koumiko*. Francia. 46 min.

— (1992): *El último bolchevique (Le tombeau d'Alexandre)*. Francia, Finlandia. 120 min.

PATINO, Basilio Martín (1976): *Canciones para después de una guerra*. España. 99 min.

— (1977): *Caudillo*. España. 104 min.

— (1977): *Queridísimos verdugos*. España. 103 min.

RESNAIS, Alain (1955): *Nuit et brouillard*. Francia. 32 min.

RIEFENSTAHL, Leni (1934): *El triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens)*. Alemania. 114 min.

SOKUROV, Aleksandr (1988): *Maria, una elegía campesina (Mariya)*. Unión Soviética. 40 min.

SYBERBERG, Hans-Jürgen (1977): *Hitler - ein Film aus Deutschland*. Alemania Occidental, Francia, Reino Unido. 442 min.

www.guillermopeydro.com